El libro de

FRANCIS FORD COPPOLA

COLECCIÓN GRANDES DIRECTORES

STÉPHANE DELORME

CAHIERS DU CINEMA

Telefónica

EL PAÍS

Francis Ford Coppola

Stéphane Delorme

Francis Ford
Coppola

Traducción:
Rafael Yáñez Durán
(*Cahiers du cinéma. España*)

CAHIERS DU CINEMA

EL PAÍS

Portada:

Marlon Brando en *El Padrino.*

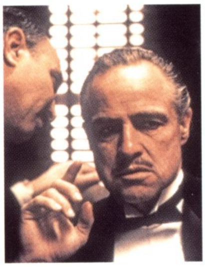
Cahiers du cinéma ediciones
Presidente: Anne Chaussebourg
Director delegado: François Maillot
Dirección de la colección: Claudine Paquot, con la colaboración de Franck Henry
Diseño de portada: TM Limited (AGI TM France sas)
Diseño de interior interior: Paul-Raymond Cohen y Clémentine Hède
Secretaría de la edición: Alexia Renard, con la colaboración de Virginie Bouilhac
Corrección: Thérèse Rabiller
Producción: Claude Morin, con la colaboración de Carolina Lucibello
© Cahiers du cinéma, Collection Grands Cinéastes, 2007
9, passage de la Boule-Blanche – 75012 París
www.cahiersducinema.com

© 2007 de la presente edición Prisa Innova S.L.
www.prisainnova.com
Quedan reservados todos los derechos para los legítimos titulares.
El contenido íntegro de esta obra está protegido por la vigente Ley de Propiedad Intelectual. Se autoriza únicamente para su uso en el ámbito doméstico.Queda prohibida cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública, transformación, alquiler, y puesta a disposición del publico de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puedes ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sgts. del vigente Código Penal).

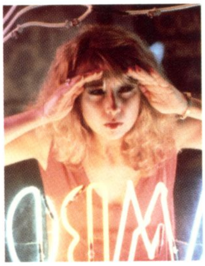
ISBN: 978-84-9815-954-7
Edición particular para **EL PAÍS**

Índice

9
Juventud
De *Tonight for Sure* a *Llueve sobre mi corazón*



19
Apogeo
De *El Padrino* a *Apocalypse Now*



45
Madurez
De *Corazonada* a *Tucker, un hombre y su sueño*

69
Nueva juventud
De *El Padrino III* a *Youth Without Youth*

85
Epílogo

88
Biografía

90
Filmografía

94
Bibliografía
DVD

Juventud

De *Tonight for Sure* a *Llueve sobre mi corazón*

> "Para entender lo que soy, habría que entender al niño de cinco años que fui [...] Era muy entusiasta. ¡Me encantaba representar obras de teatro para mis amigos, me encantaba que se divirtieran juntos y creo que sigo siendo así! [...] Ese Francis de cinco años es sin lugar a dudas el mejor Francis que jamás ha existido y sigue estando ahí. De hecho soy un superviviente, soy un niño que ha sobrevivido[1]..."

Primeros intentos

Francis Ford nació el 7 de abril de 1939 en Detroit, Michigan, de Italia y Carmine Coppola. Tiene un hermano mayor, Augusto, al que admira profundamente, y una hermana pequeña, Talia, que con el nombre de Talia Shire interpretará la hermana de *El Padrino* (The Godfather, 1972). Los desplazamientos del padre, flautista y director de orquesta, obligan a la familia a mudarse con frecuencia (el cineasta recuerda el pánico de las entradas en clase a mitad de curso) antes de instalarse en el Queens de Nueva York. Con nueve años la polio le obliga a permanecer todo un año en la cama. Medio paralítico, en cuarentena, el niño se entretiene con un proyector de 8 mm, unas marionetas y un televisor. Se hace ventrílocuo y montador, experimentando alegremente con las *home-movies* familiares que sincroniza con un magnetófono. De regreso al mundo, proyecta sus pepitas a los chicos del barrio a cambio de dinero. Nacen así el cineasta y el empresario.

Al principio duda entre el teatro y el cine. En 1960 obtiene el título de artes teatrales de la Hofstra University (Nueva York) donde escribe y representa con éxito; pero pone rumbo al oeste y entra en el Departamento de Cine, modesto por entonces, de la UCLA en los Ángeles. Contrariamente a sus condiscípulos esnobs, él quiere trabajar en Hollywood. Pero aún no existe ningún realizador que proceda de una escuela de cine. ¿Cómo hacer el puente?

Aprovecha la primera ocasión que se le presenta: realizar un *nudie,* film ligero de ropa destinado a los circuitos paralelos. *The Peeper,* más burlesco que sexy, sigue a un mirón en ciernes que espía a las chicas en la casa de su vecino fotógrafo. Un distribuidor se muestra interesado a condición de que el

Páginas anteriores:
La guarida de Kurtz
en *Apocalypse Now.*

Página de la izquierda:
Francis Ford Coppola en Cannes en 1967, en la presentación de su segunda película, *Ya eres un gran chico,* en competición oficial.

---

[1] "Entrevista con Jean-Pierre Lavoignat", *Estudio,* n° 28, abril de 1991, pág. 126.

Tonight for Sure.

cortometraje se ensamble a un *western* erótico que tiene bajo mano, *The Wide Open Spaces*... El joven se adviene, rueda algunas escenas más, le pide a su padre que componga una música *jazzy* y saca el largometraje con el título de *Tonight for Sure*, en 1961. Firmado: Coppola. En la pantalla, unas jóvenes llamadas Electra o Exótica corretean en *topless* mientras que dos chicos rememoran sus desgracias con el bello sexo. No muy erótico, pero como el negocio del *nudie* está floreciente, el joven acepta, bajo el mismo principio, rodar cincuenta minutos en color que se intercalan en un film alemán en blanco y negro. El resultado, *The Bellboy and the Playgirls*, aparece en 1962.

El productor independiente Roger Corman[2] busca por entonces un manitas. Contrata a este estudiante espabilado como hombre para todo. Después de distintos trabajos oscuros, Coppola se improvisa como ingeniero de sonido para *The Young Racers* que Corman rueda en el Grand Prix de Liverpool. Como sobran veinte mil dólares, el audaz asistente propone rodar una segunda película no muy lejos, en Irlanda. Es así como nace *Dementia 13* (1963). Tres días para escribir el guión, nueve para rodarlo. Unos colegas de la UCLA se unen a ellos arriesgando el todo por el todo, entre ellos Eleanor Neil, con la que se casará después del rodaje. Este *thriller* gótico multiplica las pistas hitchcockianas: una madre obsesionada por la muerte de su hija ahogada en un lago (*Rebeca* [Rebecca, 1940]), un hijo que a fuerza de *flashback* se da cuenta de que él es el responsable (*Recuerda*

Dementia 13.

---

[2] Roger Corman realiza y produce desde mediados de los años cincuenta series B de pequeño presupuesto realizadas en poco tiempo, del tipo *The Viking Women and the Sea Serpent* (1957) o *Teenage Caveman* (1958). Es famoso por sus adaptaciones de Edgar Poe con Vincent Price (*La máscara de la muerte roja* [The Masque of the Red Death], 1964) y por su talento como descubridor: instalado en Hollywood, propicia el debut de muchos realizadores (Jonathan Demme, Monte Hellman, Martin Scorsese) hasta el punto de que se llegó a hablar de una "escuela Corman".

El ojo y el tijeretazo

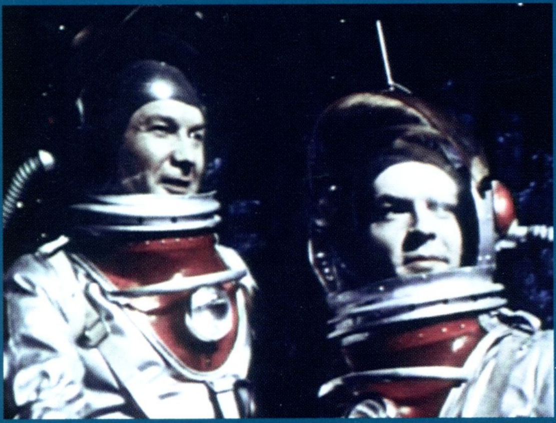
Roger Corman ocupa un lugar especial en Hollywood. Siendo el primero en comprender la importancia creciente del público adolescente, produce películas de una hora proyectadas a los *teenagers* en los *drive-in* del país. En el programa, sexo y violencia. Su pequeña empresa AIP (la humilde American International Pictures) prospera y lanza jóvenes talentos que emplea para cualquier trabajo. Coppola echa primero una mano en un proyecto estrafalario al que le dedica su experiencia desinhibida de montador: el nuevo montaje y el doblaje de una película soviética comprada a la Mosfilm, *Sadko* de Aleksandr Ptuchko (¡León de plata en Venecia, 1953!), con el nombre improbable de *The Magic Voyage of Sinbad.* Evidentemente, nadie en la AIP conoce el ruso y la historia se reinventa a ojos vista. Los *drive-in* disolutos no se sorprenden al ver al héroe ruso transformado en un rubio Sinbad que pasa sus mil y una noches con abrigo de piel.

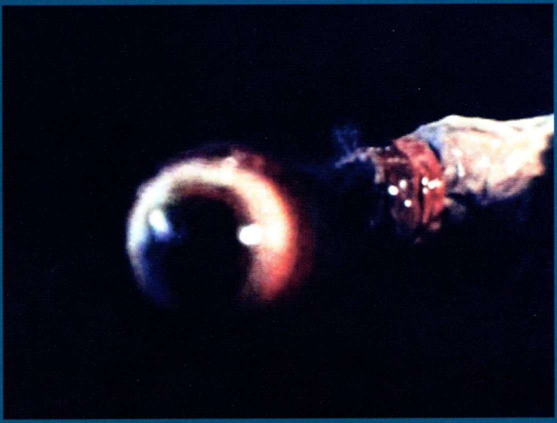
El papel de Coppola es más importante en otra aberración AIP, *Battle Beyond the Sun.* Al principio un film de ciencia ficción soviético que narra la carrera a Marte de dos hemisferios rivales que se reparten la Tierra. Una alegoría clara sobre la conquista espacial al estilo comunista. De manera infantil, como en un desvío situacionista, la película propagandística muta en película de monstruos. En Marte, una criatura, creada enteramente por Coppola, ataca a los terrícolas. Los falsos empalmes son espantosamente visibles entre los astronautas vestidos completamente de rojo, eterna sonrisa en la boca, y ese monstruo que no esconde su miseria – una especie de ojo montado sobre un falo, que pronto entabla combate con una vagina dentada gigante. No se entiende cómo Coppola pudo tener semejante idea si no es para divertir a adolescentes nada ingenuos.

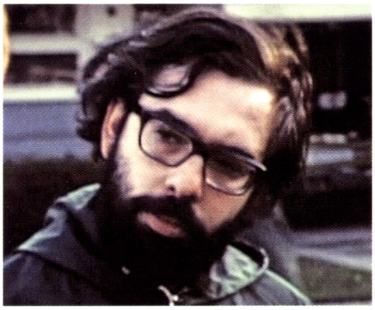
Curiosamente, el ojo sin rostro volverá a aparecer en varias películas (*El Padrino II* [The Godfather Part II, 1974], *Jack* [Jack, 1996]), quizás en recuerdo del espantoso homónimo Coppelius que, en *El hombre de la arena* de E.T.A. Hoffmann*, se divierte con los ojos de los niños pequeños. Además, Sandman es el nombre de uno de los principales personajes de *Cotton Club.*

* El título original de este cuento es *Der Sandmann* (N. del T.)

Battle Beyond the Sun.







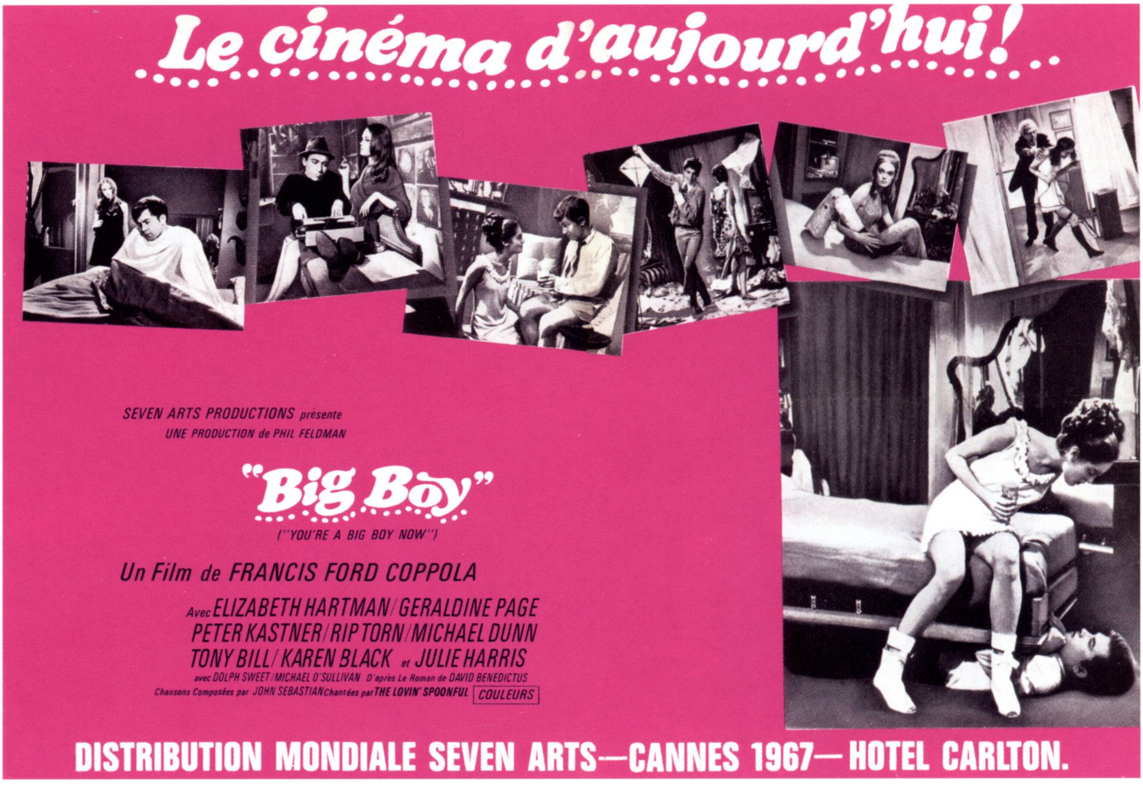
Francis Ford Coppola en sus inicios.

[Spellbound, 1945]), una chica guapa codiciosa que desaparece al cabo de media hora masacrada con un hacha (*Psicosis* [Psycho, 1961]). La fórmula funciona, sexo y violencia se dan cita. Corman, insatisfecho con el resultado, manda, no obstante, que un segundo equipo en California vuelva a rodar algunas escenas. Fin de la colaboración entre ambos.

Dirección Hollywood

Decepcionado, Coppola aprovecha la ocasión que se le presenta: un contrato de guionista con los productores independientes de *Seven Arts.* El muchacho habrá así pasado en unos meses por todos los empleos. La escuela *Seven Arts* es capital: contrariamente a los demás cineastas de su generación, él empieza dentro del sistema, lo que explica su rápida ascensión y la confianza de los estudios[3]. En el momento en que *Seven Arts* se asocia con la Warner, en 1967, Coppola siente que su momento ha llegado y se lanza a la producción rompiendo su hucha, poniendo al estudio ante el hecho consumado: tentada, la *Warner-Seven Arts* se sube al tren en marcha.

Cartel de *Ya eres un gran chico* para el Festival de Cannes de 1967.



Le cinéma d'aujourd'hui!..

SEVEN ARTS PRODUCTIONS présente
UNE PRODUCTION de PHIL FELDMAN

"Big Boy"
("YOU'RE A BIG BOY NOW")

Un Film de FRANCIS FORD COPPOLA

Avec ELIZABETH HARTMAN/GERALDINE PAGE
PETER KASTNER/RIP TORN/MICHAEL DUNN
TONY BILL/KAREN BLACK et JULIE HARRIS
avec DOLPH SWEET/MICHAEL O'SULLIVAN D'après Le Roman de DAVID BENEDICTUS
Chansons Composées par JOHN SEBASTIAN Chantées par THE LOVIN' SPOONFUL COULEURS

DISTRIBUTION MONDIALE SEVEN ARTS—CANNES 1967—HOTEL CARLTON.

---

[3] Trabaja en once guiones, entre ellos *Reflejos en un ojo dorado* (Reflections in a Golden Eye, 1967), de John Huston, *Propiedad Condenada* (This Property is Condemned, 1966), de Sydney Pollack, *¿Arde París?* (Paris brûle-t-il?, 1967), de René Clément y *Patton* (Patton, 1970), de Franklin J. Schaffner.

Coppola al final de los años sesenta: sin barba.

Así pues, con veintisiete años, realiza para un estudio un film escrito por él. "*Ya eres un gran chico* [You're a Big Boy Now, 1966] nunca fue considerado más que como un milagro"[4]. Este primer largometraje "serio" también es el más ligero del autor. Francia, frescura, fantasía: la comedia, que gira sobre sí misma, paga su deuda respecto a la *Nouvelle Vague*. El héroe atraviesa Nueva York con patines, se divierte nombrando los transeúntes captados del natural, se afeita mientras fuma al estilo Belmondo. La obertura, triunfante, toca la auténtica entrada de Coppola en el cine: un *travelling* hacia delante en medio de un comedor deja aparecer una giga que se convierte en rock y obliga a la cámara a volver sobre sus pasos.

Un gafotas fantasea con esta Bárbara Darling que reúne todas las fantasías en un único cuerpo: estudiante, modelo, actriz y *go-go dancer*. Atraviesa el Nueva York rosa presa de los demonios antes de entrar en una relación amablemente sadomasoquista con la bella. Sobreprotegido y encorbatado, se parece, como dos gotas de agua, al Dustin Hoffman de *El graduado* (The Graduate, 1967) salvo que el film de Coppola es anterior; por encima de él, los padres opresores inauguran un tema que será esencial, cuando los vientos le sean favorables: la familia. *Ya eres un gran chico* sigue siendo un ejercicio de estilo festivo pero no obstante representa a Estados Unidos en Cannes (inicio de la relación entre el cineasta y el festival; al final dos Palmas), y desde esa época un aura de niño prodigio planea por encima de Coppola.

El momento de indecisión de los estudios a finales de los años sesenta es ideal para abrirse camino. Contra todo pronostico, el dis-

Coppola guionista.

---

[4] Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, Le Cherche-Midi, 2002, pág. 34 (Ed. Esp.: *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*, Editorial Anagrama, 2004, pág. 42).

Un entarimado para la escena de teatro en *El valle del arco iris.*

cípulo doblemente atípico de la *Nouvelle Vague* y de Roger Corman ve cómo le proponen una comedia musical con Fred Astaire y Petula Clark, *El valle del arco iris* (Finian's Rainbow, 1968). Coppola acepta tanto por su amor, real, a un libreto que conoce de memoria, como para impresionar a su padre que le hizo descubrir ese clásico en Broadway. No obstante, le cuesta desligarse de una historia estrafalaria pero floja; y la voluntad del estudio de convertir el espectáculo en un *road show* (película de empalmes con entreacto, en 70 mm) perjudica este film de presupuesto reducido. La aportación del realizador se sitúa principalmente en las referencias a los movimientos de los Civil Rights, por vía sobre todo de un *sit-in* inesperado, que actualizan el libreto. El color asombroso (en claroscuro verde) y el cuidado dado a las canciones, permiten que este film modesto no desentone (demasiado) dentro de la carrera del cineasta, que volverá a intentar con tesón montar musicales, que no tendrán éxito (*Corazonada* [One From the Heart, 1982] y los guiones cantados, fallidos, de *Cotton Club* [The Cotton Club, 1984] y *Tucker, un hombre y su sueño* [Tucker, the Man and His Dream, 1988]). Coppola se complace contando que era el más joven del rodaje (veintiocho años), aunque allí conoce al aún más joven y futuro socio George Lucas[5].

---

[5] Lucas consigue una beca Warner para seguir el rodaje de *El valle del arco iris*. Impresionado con su cortometraje *THX 1138 4EB* (1967), Coppola lo anima a convertirlo en largo. Lucas seguirá después el rodaje de *Llueve sobre mi corazón* en calidad vaga de "productor asociado".

Rodaje de *El valle del arco iris:* bajo la sombrilla, Petula Clark; en pantalón corto, un cineasta en ciernes.

Dirección San Francisco

El estudio queda satisfecho con la ejecución y con el encargo. Coppola invierte su salario en un proyecto más personal y en la compra de material; en su carrera, lo uno y lo otro irán siempre a la par. Repóquer, hace creer a la Warner-Seven Arts que se prepara a rodar pero que le falta un complemento. El farol funciona: rueda el film con el complemento.

Llueve sobre mi corazón (The Rain People, 1969) parte de una historia inspirada a Coppola por la desaparición de su madre durante unos días, cuando era niño. Después de *El valle del arco iris,* aceptado para el padre, este último parece que lo realiza "para" la madre, para llenar el enigma de aquellos días pasados lejos, fuera de la familia. Una mujer embarazada huye del domicilio conyugal y en su camino se cruza con un antiguo jugador de fútbol idiota pero afectuoso. Incapaz de enfrentarse a su embarazo, se ve obligada a hacerse cargo de un adulto que se comporta como un bebé. La *road movie* suena a metáfora. El inicio, la huida inexplicada, anuncia el vagabundeo radical de *Wanda,* de Bárbara Loden (1970), la continuación obedece a esquemas clásicos que anuncian claramente *Alicia ya no vive aquí* de Martin Scorsese (Alice

6049
SCENICRU

Shirley Knight y James Caan en *Llueve sobre mi corazón.*

Doesn't Live Here Anymore, 1974), por compararla con las dos grandes *road movies* femeninas de la época. Los momentos más inspirados están todos relacionados con la huida. Así, una larga discusión telefónica en la que el montador de sonido Walter Murch (que colaboró en *THX 1138 4EB*) pega al plano, en la cara de la actriz, su voz tal y como la oímos por el auricular. La disociación imagen-sonido, la distancia consigo mismo, serán ahondadas en *La conversación* (The Conversation, 1974), otra reclusión de un solitario retirado del mundo.

Incluso cuando la influencia del cine moderno europeo aún se percibe en exceso, el film tiene buena acogida. Más importante, *Llueve sobre mi corazón* es el primer ejemplo del desafío que en adelante representa cualquier rodaje para Coppola. Gracias al éxito de *Buscando mi destino* de Dennis Hopper (Easy Rider, 1969), pudo persuadir a la Warner de aceptar un rodaje itinerante: ocho vehículos salen de Nueva York durante ocho semanas, hacia Nebraska donde el equipo se instala durante dos meses. En la caravana, un estudio y una sala de montaje (las tomas se revelan en Hollywood y se devuelven a los tres días) confirman la autonomía del cineasta. El montaje en Ogallala, Nebraska, lo persuaden de que debe alejarse de Hollywood si quiere seguir trabajando con total tranquilidad.

De visita a San Francisco, el lugar le parece ideal, ni muy lejos ni muy cerca de Los Angeles. Es ahí donde, junto a sus amigos George Lucas y Walter Murch, se muda en la primavera de 1969 para crear American Zoetrope. Empieza entonces a pensar a gran escala. Con una lógica de conquista, en Zoetrope no sólo ve un lugar de resistencia, sino también un lugar de competencia con Hollywood: un remanso donde reunir a la juventud ávida, salida de UCLA, un paraíso para cineastas en ciernes. Como no puede prescindir del apoyo de un estudio, vuelve a embaucar a la Warner, proponiéndole que le ayude a financiar las siete primeras películas de su compañía, empezando por *THX 1138* (1971) de George Lucas[6]. El descaro del ambicioso es tal que consigue el contrato. Pero la euforia dura poco: el estudio aborrece hasta tal punto el largometraje de Lucas que le exige la devolución íntegra de su inversión. En noviembre de 1970, la Warner se retira, Zoetrope está endeudada para años. La primera etapa de la carrera de Coppola llega a su fin.

El hombre, que no ha cesado de renacer de sus cenizas, se salva entonces gracias a un guión coescrito en 1966 y realizado tardíamente, *Patton*. En 1971, obtiene el Oscar al mejor guión, suficiente para recobrar la confianza de los estudios.

Conspiración: el cineasta rodeado de la *troupe* de Zoetrope.

[6] Entre los otros proyectos deslizados en el cartón, un guión del que es autor, *La conversación*, y un *script* de George Lucas y John Milius (futuro realizador de *Conan, el Bárbaro* [Conan, the Barbarian] en 1982) sobre la guerra del Vietnam titulado *Apocalypse Now*.

Apogeo

De *El Padrino* a *Apocalypse Now*

Un error de *casting*

Por mucho que sepamos del talento del guionista, de la ambición del cineasta y de la cara dura de la persona, hay una pregunta que sigue sin respuesta: ¿Cómo los estudios pudieron confiar *El Padrino* a un realizador casi desconocido? Inicialmente, Paramount pretende realizar una película no muy cara (2,5 millones de dólares) partiendo de una novela de éxito. Parece razonable que se elija a un realizador dócil, que pueda despacharla rápidamente; un italo-americano le daría mayor garantía al proyecto. El nombre de Coppola se impone. Pero, inmediatamente, el éxito creciente de la novela aumenta la presión, y el deseo, cumplido, del cineasta de recrear los años cuarenta, en lugar de actualizar la novela, duplica el presupuesto.

¿Cómo explicar igualmente que este joven cineasta desarrolle repentinamente semejante capacidad, semejante ambición? *El Padrino* consigue la hazaña de estar a la vez en la línea de las sagas clásicas (*El Gatopardo* [Il Gattopardo, 1963], de Luchino Visconti) y de lleno en resonancia con las mutaciones de su tiempo. Hoy en día se han perdido de vista esas innovaciones revolucionarias, y hay que recordarlas. La imagen tenebrosa del operador jefe Gordon Willis nos sumerge en un mundo secreto. En la actualidad, se alaba su sobriedad; en su momento dicha sobriedad resultaba discordante. Los jefes de los estudios se quejaban de por qué esas largas escenas de discusión filmadas en la oscuridad. La mezcla de la música de Walter Murch hace que las escenas de crimen sean totalmente silenciosas para mejor recubrir con una queja lúgubre los planos siguientes. La violencia irrumpe con bocanadas frías y espectaculares que se graban en la memoria: la cabeza de caballo deslizada en la cama ensan-

Página izquierda:

Marlon Brando en *El Padrino.*

El Padrino.
Abrazo a las cinco familias de Nueva York.

grentada de un jefe de estudio recalcitrante, o el asesinato de Sonny acribillado a balazos delante de su coche, reminiscencia de *Bonnie y Clyde* de Arthur Penn (Bonnie and Clyde, 1967) y de los accidentes serigrafiados por Andy Warhol.

Tinieblas, silencio, violencia: las invenciones de la puesta en escena están al servicio de un fresco que se quiere pintado a la altura del mito. Dos horas cincuenta y cinco minutos para reconstruir la caída y el ascenso de dos Padrinos, un padre y un hijo, Vito (Brando) y su benjamín Michael (Pacino), dos personajes *a punto de* (hacerse adultos, morir): he aquí el meollo de la toda la obra de Coppola. Entre ellos, tres "hijos": el mayor, el impetuoso Sonny (Caan), el segundo, Fredo (Cazale), un juerguista un poco cobarde, y el *consigliere* germano-irlandés, hijo espiritual del Padrino, de admirable sangre fría, a falta de llevar la sangre del "Don" en las venas (Duvall). Al principio apartado, Michael se impone en una escena admirable en la que se hace cargo de su padre herido, en el hospital. Al principio, podía menospreciar las vilezas de la Mafia y decir a Kay (Diane Keaton), su futura mujer: "Es mi familia, no soy yo". En adelante, él será la familia.

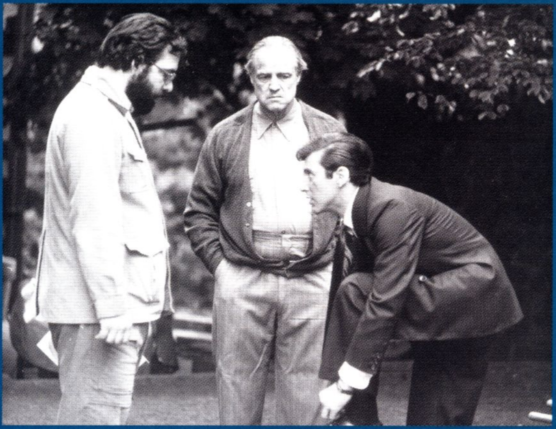
La influencia paterna.

Genealogía del mal

El Padrino describe una maldición. Basta comparar los montajes paralelos entre la fiesta y el crimen, al principio y al final de la película. La overtura, de antología, nos presenta por un lado a la familia celebrando en el jardín la boda de Connie, la hija del Padrino, y por otro al padre resolviendo sus asuntos en la oscuridad de su despacho. El montaje revela bajo la apariencia familiar al jefe de obras secreto, tras la escena, en bambalinas. Ambos cohabitan en perfecta armonía.

Al final de la película, el resultado es muy diferente. Durante el bautizo del hijo de Connie, los secuaces de Michael decapitan a las cinco familias rivales. Una vez más, la ceremonia oculta las exacciones, salvo que esta vez el crimen no es el simple revés de la fiesta, es su contradicción. La contradicción es absoluta entre el cura que le pide a Michael, padrino del niño, "¿Renuncias a Satán?", y las exacciones de una rara violencia que ha ordenado. Michael miente, ha perdido su alma. La matanza incluirá a su cuñado: la familia ya no está segura. El Don se revela en déspota.

Una obra maestra chapucera



El rodaje de *El Padrino.*

El equipo glorioso de *El Padrino* es, para empezar, una formación de segundos platos: Brando, después de una serie de fiascos, es persona *non grata*; Al Pacino, que el productor Robert Evans trata de "pequeño enano", sólo tiene *Pánico en Needle Park* (The Panic in Needle Park, 1971), de Jerry Schatzberg en su activo (¡el estudio prefiere a Robert Redford!); James Caan y Robert Duvall han debutado en *Llueve sobre mi corazón*; Gordon Willis, futuro jefe operador de Woody Allen tiene un CV casi virgen, si no fuera por *Klute* (Klute, 1971) de Alan J. Pakula, que le proporciona algo de arrogancia. En cuanto al resto, el cineasta invita a la familia (su hermana interpreta a Connie, la hermana de Michael Corleone) y define *El Padrino* como "una película sobre la familia hecha por una familia". La apropiación del proyecto por este joven, arrojado en medio del sistema, resulta casi inverosímil. Sin embargo, rápidamente, el viento vira y el rodaje cambia hacia una mano de hierro. Con la amenaza de ser despedido a cada instante, Coppola debe dar muestra de una mezcla de dominio, de improvisación y de apriete de clavijas. Al principio, Gordon Willis se impone y se alza como rival del cineasta, oponiendo las virtudes clásicas de la filmación frontal a la realización estilizada a la que aspira Coppola. La imagen de *El Padrino* es el resultado de ese monstruo bicéfalo. Enseguida las presiones de los estudios (que llegan a imponer un realizador suplente que vigila en la sombra) ponen a todos de acuerdo. Las limitaciones económicas obligan a rodar rápido, con dos cámaras. La muerte del Padrino, tan sobrecogedora, jugando con su nieto en el jardín antes de desplomarse en medio de los tomates, se improvisa con dos cámaras durante la pausa para comer. El resultado no se parece en nada al resto de la película. El entierro del Padrino, tan sobresaliente en densidad, pone frente a frente a los Corleone y a los traidores en un simple campo contracampo en picado contrapicado. Se mastica la tensión mientras que ese día el cineasta llora de rabia, sentado en una tumba, porque no puede cortar la escena como quiere.

Pero la chapuza va más allá pues faltan escenas. El admirable reencuentro entre Kay y Michael se filma varias semanas después, con un jefe operador distinto, con un falso *raccord* general con el resto de la película. Lo mismo ocurre con la última conversación entre Michael y su padre, añadida porque falta un *tête-à-tête* entre los dos actores. Se adhiere entonces el guionista de *Chinatown* (Chinatown, 1974) de Roman Polanski, Robert Towne. La mayoría de las escenas modificadas, improvisadas, añadidas, llegan, una tras otra, en la segunda mitad de *El Padrino.* Esta extraordinaria fragmentación provoca un efecto monumental, a la manera de las películas de Kubrick, como si cada escena fuese de antología.

Supuesta obra maestra imperturbable, *El Padrino* es un collar de perlas de diferentes tamaños y colores, que recuerda las técnicas buscavidas de la escuela Corman.

Michael es una figura trágica. Con la autoridad natural del jefe, impone sus deseos como hombre libre. Y sin embargo, todo eso le pesa. La mirada pensativa, la espalda cargada por las responsabilidades, cumple como una pena un destino que le supera. El vals triste compuesto por Nino Rota acompasa su transformación en monstruo de guerra: avanza a ciegas, bajo la sombra del padre, porque parece que desde siempre "estaba hecho para eso". De un Corleone al otro, a merced de las *vendettas*, acompañamos a la familia desde dentro, como un islote siciliano que deriva trágicamente por encima de las tablas de la ley[7]. Extraña sobremanera que un cineasta de la generación de los años sesenta, deje fuera de campo los datos económicos y políticos relacionados con la Mafia (la palabra no se pronuncia). El capitalismo es el medio moderno para conquistar el poder, el terreno de juego, el Mal no es él[8].

La hazaña dice mucho de la obra de Coppola, panorama romántico de las capacidades del hombre, de sus deseos y delirios, hasta el riesgo supremo de perder el amor y la familia; gran resurrección de los mitos originales antes que tratado crítico sobre la historia de su tiempo. La trasgresión de la ley es una cosa, atacar a los allegados otra muy distinta. La segunda parte confirma la exaltación de la familia: el pecado absoluto de toda la trilogía es el asesinato del hermano, Caín mata a Abel, y no los crímenes que se encadenan de continuo.

Agotado por el rodaje, Coppola se mete de lleno en un trabajo de encargo abrumador, la adaptación de *El gran Gatsby* (The

Foto de familia de *El Padrino:*
Vito Corleone posa con sus tres hijos.

Páginas siguientes:
La mirada oscura de Michael (Al Pacino), en conflicto con su destino en *El Padrino II.*

---

[7] "Creo en América". Es con esta frase inolvidable como empieza *El Padrino*. Un largo *zoom* hacia atrás desvela al Don escuchando las quejas de uno de uno de sus "sujetos", cual director de cine juzgando el *casting* de un actor. "Creo en América, pero aún creo más en Sicilia", parece estar diciendo el demandante. Creo en la ley, pero nada iguala a la *vendetta*. El único representante de la ley es un Charlot corrompido: un capitán de policía vendido como en una película de Chaplin e interpretado por un *cowboy*, el Sterling Hayden de *Johnny Guitar* de Nicholas Ray (Johnny Guitar, 1954).

[8] Las películas sobre la Mafia de Abel Ferrara vendrán a inscribirse en falso contra el mito coppolense revelando la violencia blanca del capitalismo (*King of New York*, 1990) y la culpabilidad de la familia de sangre negra (*El funeral* [The Funeral], 1996).

Great Gatsby)[9], que le impide, ironía del destino, disfrutar del triunfo sorpresa de una película condenada al fracaso. El Oscar a la mejor película viene a coronar al joven prodigio. Inmediatamente después, la producción de *American Graffiti* (American Graffiti, 1973), realizada por George Lucas, otro clamoroso éxito, termina de convertirlo en multimillonario. Es la primera vez en Hollywood que unos cineastas jóvenes toman el poder, es la primera vez que ganan tanto dinero. Las películas de Coppola, Lucas, William Friedkin (*French Connection, contra el imperio de la droga* [French Connection], 1971; *El Exorcista* [The Exorcist], 1973) y enseguida la de Steven Spielberg (*Tiburón* [Jaws], 1975) se convierten, en pocas semanas, en los mayores éxitos de la historia. *El Padrino* tiene decididamente un lugar singular en ese panel: es el único que no sucumbe al canto de sirenas del mundo del espectáculo.

Amargura

Para la segunda parte de *El Padrino*, a Coppola se le conceden todas las libertades. Para empezar le duplican el presupuesto (11 millones de dólares) lo que le permite viajar: Nevada, Los Angeles y Cuba, puesto que la revolución castrista es el decorado de la nueva entrega.

El Padrino II (The Godfather Part II, 1974) obedece a un dispositivo formidablemente audaz: montar en paralelo la vida de Michael, el nuevo Padrino, y la juventud de su padre, Vito Corleone[10], durante los años diez y veinte. Aunque la película

El Padrino II: el golfo de Vito Corleone (Robert De Niro).

---

[9] Rodada por Jack Clayton en 1974 con Robert Redford sin mucho respeto hacia el guión

[10] Robert De Niro, desconocido por entonces, obtiene el papel. Lo descubrió Brian De Palma (*¡Hola, Mamá!* [Hi, Mom!], 1970) que se lo presentó a Martin Scorsese para *Malas calles* (Mean Streets, 1973), donde lo descubrió Coppola.

El Padrino II: Michael en la mesa de los grandes.

empieza por la infancia de Vito, este episodio está incluido en el otro, el apogeo y decadencia de Michael forman el tema principal al que se une el otro como un solo de flauta. Cuanto más avanza la película, más suena como un eco heroico del lento descenso a los infiernos de Michael la juventud trivial de Vito. La juventud y la madurez, la esperanza y el desencanto parecen las dos caras de una misma moneda, el cara y cruz de un mismo individuo con dos edades.

No obstante, se va estableciendo una diferencia más profunda: Vito piensa en términos de intercambio de servicios, sobre un modelo arcaico en el que el jefe encarna la ley por el bien de todos; Michael se encierra en su torre de marfil, despide a amigos y a enemigos, les da la espalda, en una paranoia creciente. El epílogo, relevante, en el que un *flash-back* nos muestra a Michael enrolándose en el ejército en contra de la opinión de todos y quedándose sólo en la mesa, sintetiza lo que su recorrido desvela: es el benjamín de la casa, un niño caprichoso que antepone sus intereses a los de la familia. Su evolución era previsible desde el primer episodio: la manera de situarse al margen en la boda ("Es mi familia, no soy yo"), la manera de virar de bordo como si fuera "el hijo predilecto", la manera en cómo aparta al *consigliere*, y luego a Kay, a la que obstinadamente mantiene detrás de la puerta. Todo ese trayecto dibujado en la primera parte queda magistralmente concluido en la segunda.

El pequeño siciliano, que vemos llegar a Ellis Island en 1901, es la encarnación de los emigrantes que "creen en América"; la América de Michael es un paraíso ficticio sin identidad histórica ni geográfica. Michael abandona su feudo de Nueva York por un improbable Nevada, simulacro del Oeste de los pioneros, encerrándose en su rancho blindado.

Ahí está, en el lago Tahoe, rodeado de una fauna sospechosa que nada tiene que ver con la familia cien por cien italiana de la boda de la primera parte. La intrusión de la América WASP (blanca y anglosajona) se visualiza de inmediato por lo rubio de los invitados, toda una juventud dorada que será el futuro de América[11]. La fiesta rebosa de políticos corruptos, adversarios mucho más peligrosos que los fanfarrones de la mafia local, destronados por Vito en su vida paralela. Un senador insulta a los "italianos engominados" en el despacho de Michael. La diferencia, entre el santuario del Padrino, donde Corleone recibía como en confe-

El Padrino II:

a la derecha, Vito Corleone.

[11] Para una familia de morenos como la de Coppola, el rubio nunca es evidente y parece que siempre es una elección fatídica: la mujer fatal pelirroja vestida toda de amarillo de *Ya eres un gran chico*, donde el tinte simboliza el renacimiento de Ponyboy en *Rebeldes* [The Outsiders, 1983], el rubio de las hermanas de *Las vírgenes suicidas* (The Virgin Suicides, 1999) de Sofia Coppola, vírgenes míticas aureoladas.

El Padrino II:

Michael ametrallado en su habitación.

sión, y este despacho abierto a los cuatro vientos, es violenta. Ha desaparecido lo sagrado: todo lo que hacía de la Mafia una religión, y del Padrino un hombre santo al que se le besa la mano, se ha esfumado bajo la luz rasante del Oeste. Incluso la finca se ha convertido en un fuerte grotescamente rodeado de cables eléctricos, de los que, sin embargo se burlan los intrusos que vienen a acribillar a Michael hasta su cama.

La revolución castrista sirve de teatro al beso dado a Judas que Michael deposita en los labios de Fredo, el hermano que lo ha traicionado: "Me has partido el corazón", le repite. El drama íntimo eclipsa la escena histórica, tanto más cuanto que Coppola refleja en ella su propia vida (sus relaciones con su hermano, su vida de pareja). El mito nunca es tan fuerte como cuando se nutre de la vida del cineasta. Michael es un autorretrato permanente que *El Padrino III* (The Godfather Part III, 1990) esboza hasta una cierta locura, Coppola no conserva cerca de Al Pacino más que a su hermana Talia y a su hija Sofia.

El Padrino II termina con un primer plano de Michael pensativo, preso en un abismo interior. Un plano intemporal –el cabello ligeramente grisáceo– que podría ser filmado años más tarde, como si se hubiera pasado todo ese tiempo inmóvil esperando la muerte. Se comprende que Coppola se negase, durante mucho tiempo, a rodar una tercera parte. ¿Cómo enlazar después de ese plano? Es una figura melancólica, un solitario, un amargado, replegado sobre su fracaso. El Don en su sillón, emblema de poder, se convierte en la imagen misma de la impotencia. Toda la última parte preconiza esta imagen: la nieve que repentinamente cae al regreso de Cuba; Michael, aislado en su exilio interior, filmado tras las ventanas de su residencia; la vegetación, flores y helechos, invadiendo progresivamente la casa. La juventud de Vito toma retrospectivamente toda su fuerza: le da una profundidad de tiempo al espacio imaginario del lago Tahoe. Algo dentro de Michael, a contracorriente de su loca carrera, va en busca del tiempo perdido. Un doble movimiento que coincide con la nota que Vito le desliza a su hijo: "Michael, tu papá está loco por ti". Nota relevada, justo antes del plano final, por esa imagen terrible de Vito haciéndole decir adiós a su hijo desde el tren, "como a una marioneta[12]". Nos dice adiós, abandona la película. Michael es la encarnación del Mal; pero sólo es la marioneta de la violencia ancestral que lo mueve.

El cineasta y su mujer, Eleanor, en la ceremonia de los Oscar en 1975. *El Padrino II* consigue el Oscar a la mejor película y al mejor director.

Escucha

El trayecto melancólico de *El Padrino* a *El Padrino II* es incomprensible si se quita una pieza del tablero: *La conversación* (1974), rodada entre ambas partes. Después de *El Padrino*, que considera un encargo comercial, Coppola está impaciente por rodar una película de autor con pleno derecho. Desde 1966 está trabajando en *La conversación*, fascinado con las innovaciones en el campo del espionaje, especialmente con la vigilancia entre la gente con la ayuda de un micrófono inalámbrico. Así se entiende la primera secuencia en la que Harry Caul escucha a una pareja adúltera en pleno Union Square de San Francisco.

La película es, aparentemente, todo lo opuesto a *El Padrino*. La historia de un hombre brillante profesionalmente pero mediocre en su vida afectiva, que se ve envuelto en un asunto que le supera y que lo hunde un poco más en su aturdimiento. Gene Hackman, semblante reservado, con bigote, impermeable gris, responde con abnegación al nombre de Caul[13]. Ninguna dignidad en el personaje del profesional que ejecuta sus contratos con los ojos cerrados, demasiado desconfiado como para confiarse a alguien, rivales, amigos, amantes. Pero una grieta: su trabajo de pro ha causado la muerte de una mujer y de un niño, y cuando un asunto amenaza con tomar la misma dirección, es presa de sus demonios interiores. ¿El asunto? Al escuchar la conversación de una pareja, encargada por el jefe de una gran empresa, oye al hombre lanzar esta frase ambigua: "Nos mataría si tuviera la ocasión" ("He'd kill us if he had the chance"). En lugar de

---

[12] Puntualización del cineasta en el comentario del DVD editado por Paramount.

[13] En inglés, *caul* designa la membrana que rodea al feto.

Harry Caul (Gene Hackman) en *La conversación.*

entregar las cintas, las escucha a la búsqueda de un indicio, pero no puede impedir que se cumpla el asesinato. Fracaso aún más desastroso ya que se ha equivocado de asesinato: la pareja era la autora del complot y no la víctima.

Culpabilidad, mala conciencia, repetición: el guión parece estar más cerca de Brian De Palma que de los delirios de grandeza de Coppola. *La conversación* es además la película preferida de De Palma, que la cita abiertamente en *Impacto* (Blow Up, 1981), en la que un técnico de sonido es testigo del asesinato de un político. Ambas películas son fruto de un mismo árbol, *Blow Up. Deseo de una mañana de verano,* de Michelangelo Antonioni (Blow Up, 1966), en la que un fotógrafo, sin darse cuenta, fotografía un asesinato. Las tres películas comparten argumento: un solitario se encierra en su cuarto de trabajo para encontrarse con lo que en su momento se le escapó; un trabajo minucioso que produce pruebas pero no las suficientes como para salvar a las personas amenazadas; el aprendiz de detective, pegado a los detalles, abandona el mundo por una realidad paralela. Lo sabe todo pero es inca-

El final de *La conversación:* Harry Caul destroza su apartamento buscando un micro que no encuentra. Para el cineasta, ese micro está, de hecho, escondido en la cincha de su saxofón.

paz de introducir su conocimiento en lo real. Estos hombres, a imagen y semejanza del fotograma en el último plano de *Blow Up*, desaparecen[14].

La conversación pasa de la desconexión (Caul espía de incógnito desde su furgoneta) a la parálisis (de niño estuvo paralizado, como Coppola durante la polio). Cuando localiza el crimen, Caul tiene, por fin, la oportunidad de actuar, pero frente al asesinato se encuentra tan desarmado que prefiere encerrarse en su habitación. La propia realidad de los hechos se tambalea. El crimen se muestra de una manera tan fantástica que se duda de su veracidad: una mujer estrangulada con la cortina de la ducha, una cisterna que escupe litros de sangre: estamos de repente a medias entre *Psicosis* y el cine *gore*. No se sabrá cómo se ha producido el crimen, del que sólo una imaginación enferma nos da una improbable versión.

La conversación se compara, a menudo, con el deterioro de la vida política americana, desde el asesinato de Kennedy en 1963 hasta las escuchas del Watergate en 1972. Ahora bien, de Dallas, Coppola se acuerda menos del asesinato que de la película del asesinato proyectada hasta la saciedad en la televisión, del mismo modo que Harry Caul escucha una y otra vez las cintas en su magnetófono. Del Watergate, Coppola retiene menos la vigilancia que la escucha. De uno y de otro, finalmente, no retiene ninguna implicación política sino hechos técnicos, como si para él la auténtica revolución de aquellos años fuera de orden estético: la idea del rebobinado y de la repetición obsesiva por un lado, de la escucha y de la interpretación por otro. *La conversación* no tiene nada que ver con las películas paranoicas sobre el complot (*Todos los hombres del presidente* [All the President's Men] de Alan J. Pakula, 1975) y demuestra, una vez más, que lo íntimo para él tiene más importancia que lo político.

---

[14] *La conversación* no niega esta filiación: al comienzo, a Harry Caul le molesta un mimo que parece salido de la última escena de *Blow Up*; después, liga con una mujer en una sala desierta plantada de pilares que recuerda al parque salpicado de árboles donde el fotógrafo de Antonioni presencia el crimen.

En cuanto termina el rodaje, Coppola empieza *El Padrino II* y da carta blanca a Walter Murch para que se ocupe del montaje y de la mezcla. Este "involuciona" la película en el bucle de la conversación[15]. Pero lo más importante quizás haya sucedido antes. La pareja se para delante de un banco donde yace un mendigo. "¡Mira! Es terrible... Dios mío, cada vez que veo a uno de estos tipos pienso en lo mismo. Pienso que un día fue el bebé de alguien...Y que tuvo un padre y una madre que lo quisieron, y míralo ahora, medio muerto en el banco de un parque. ¿Dónde están ahora su madre, su padre, sus tíos y sus tías?". Caul escucha esta parrafada en su absoluta soledad y tenemos la sensación de que se está hablando de él. Ese mendigo en el banco que oye sin oír la conversación, se identifica con el espía con gabardina, otro invitado de ese *manège à trois**. Harry Caul está tan desconectado como el mendigo, porque es un hombre sin familia. Y el hombre sin familia ninguna, que a su manera es un mendigo en un banco, es Michael Corleone al final de *El Padrino II*. Sin embargo, también él fue *somebody's babyboy*.

La conversación, agujero negro entre los dos *Padrinos*, zona gris sobre un experto impotente, revela, por proximidad, la vanidad de los insaciables Corleone. Revela que la melancolía es el afecto profundo de este cine que a menudo parece en desuso. Detengámonos en Harry Caul: sentado en su sofá vuelve a tocar por enésima vez un aire de jazz con su saxo, solo, definitivamente solo, como Michael sentado en su silla al final de *El Padrino II*. El Coppola de los años setenta realiza, en cuatro películas, el retrato de cuatro hombres corroídos por la melancolía.

---

[15] Al montar, Walter Murch, tan detective como Harry Caul, descubre en los descartes de película una segunda acentuación de la frase fatídica: "Nos mataría si tuviera la ocasión". En ella se oye menos el temor a ser asesinado que la incitación a tomar la delantera (sobrentendiendo: si no le matamos nosotros a él, será él quien nos mate). Murch coloca la primera versión al principio de la película, y la segunda al final, cuando el personaje comprende que había "mal entendido" la conversación.

* Juego de palabras con la expresión *ménage à trois*. *Manège* se traduce como "tiovivo" (N. del T.)

Francis Ford Coppola en su casa, en Napa Valley.

Mejor que Disneylandia

La cuarta película, evidentemente, es *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979). La montaña mágica de Coppola, que junto a él hay que atreverse a escalar. Una película monstruo que nada hacía esperar por parte del nuevo prodigio. Pero es así como avanza, a la aventura, decidiendo sobre sus proyectos en contra de los anteriores. ¿Sus tres últimas películas eran sombrías, sobrias, serias? Internémonos en la jungla para un fuego de artificio sin fin. Tal como se oye decir en *Al corazón de las tinieblas*, el documental que su mujer Eleanor filmó sobre el rodaje: "No quiero hacer una película como Max Ophuls o David Lean, sino como Irwin Allen". Irwin Allen es un realizador de películas catástrofe, un operador de gran espectáculo. Es en esa línea que hay que empezar a juzgar *Apocalypse Now*, película catástrofe, película Apocalipsis, que encadena los desastres uno tras otro sin un guión consistente. Un gran film popular, como lo fue *El Padrino* con una vertiente melodramática, pero esta vez dirigido a los adolescentes de todo el mundo. Una especie de Corman de lujo para proyectar al aire libre: violencia y sexo. Idea descabellada, Coppola pensó construir un cine en el centro mismo de Estados Unidos para proyectar *Apocalypse Now*. La película sólo se proyectaría allí, y la gente de todo el mundo iría de "visita" como se va a ver el monte Rushmore. Hasta ese punto el cineasta quiere erigir un monumento, hasta ese punto llega su megalomanía.

A parte de eso, *Apocalypse Now* es un film sobre la guerra de Vietnam. El guión lo escriben George Lucas y John Milius a finales de los sesenta y permanece en los cajones de Zoetrope cuando Lucas, lanzado con *La guerra de las galaxias* (Star Wars, 1977), deja que se pudra un poco más. Coppola lo retoma con Milius y decide hacer una adaptación de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Un duro bandazo con relación a la situación histórica en Vietnam, primera huella de esta "romantización" que aleja siempre a Coppola de los márgenes de lo real. Por otra parte, ¿cómo conciliar el enigma moral de *El corazón de las tinieblas* con la película Apocalipsis del *entertainer*? Ahí tenemos el gran desgarro de *Apocalypse Now*, lo que hace que el objeto sea fascinante aunque irreconciliable. La subida del río del capitán Willard con la misión de ejecutar al coronel Kurtz, que se ha pasado a Camboya como déspota incontrolable, se bifurca en dos afluentes bien distintos: la

Página derecha:
Apocalypse Now.

Páginas siguientes:
Dennis Hopper y Martin Sheen en *Apocalypse Now.*

El teniente coronel Kilgore (Robert Duvall) en *Apocalypse Now.*

introspección de Willard en voz en *off*, que lee el expediente de Kurtz mientras remonta el río antes de encontrarse frente a él en un final grandilocuente en el que se mezclan literatura y filosofía, y el espantoso espectáculo que reserva cada parada por el río, del coronel Kilgore (Robert Duvall) bombardeando una aldea para conseguir un espacio donde pasarse por la piedra a conejitas desnudas que bailan para los soldados sobreexcitados. Cada parada responde a la lógica de las atracciones. "Esto es mejor que Disneylandia", dice uno de los soldados, con la cara pintada de caqui en medio de los fumígenos rosas.

¿Cómo unir la introspección al espectáculo? El *show* metafísico se mantiene hasta el final cuando la introspección se vuelve espectacular: la "pérdida de cabeza" literal de Kurtz (Marlon Brando) es legendaria, por lo mucho que el cineasta insistió en filmar sólo eso, el cráneo rapado que entra y sale de la oscuridad, y la mano de Brando que lo acaricia. Muchos han escrito que "el Apocalipsis decepciona"[16], que el final no está a la altura de las expectativas, cuando desde las primeras imágenes todo es tempestad bajo un cráneo y que el cineasta tiene la valentía de suspender lo espectacular para reducirlo a una conversación de barra. No obstante, qué discusión. Kurtz cita *Los hombres huecos* de T.S. Eliot y lo reduce todo, él, Willard, el Vietnam, a la vanidad. Es innegable que Coppola en ese momento prosigue con el retrato de Michael Corleone, al que ha dejado meditando en su silla. ¿Está Kurtz loco? Poco importa, es un melancólico. Está al fondo, acostado sobre su jergón; entrar en su antro es penetrar en la tumba de Cristo. No se ha señalado suficientemente que también él le encomienda una misión a Willard: que lo mate, por supuesto, pero sobre todo que le cuente a su hijo lo que ha sido de su padre. Es por eso que Willard, de nuevo mensajero, debe dejar la guarida en los últimos planos; no hay duda de que Coppola cree a pies juntillas en esa transmisión – el padre abatido, perdido para todos, aún tiene algo que transmitir a su hijo, la pérdida en sí. Cuando ya no queda nada, aún queda la transmisión[17].

---

[16] Serge Daney, "*Apocalypse Now*", *Cahiers du cinéma*, n° 304, octubre de 1979.

Una película de aventuras

Vietnam queda lejos. Es el mayor reproche que hacen Stanley Kubrick, que ve en Kurtz a una especie de King Kong (con razón), o Brian de Palma, que ve en él a Atila[18] (también con razón). Asimismo, se podría hablar del Minotauro. A Coppola se le ofrece lo real, y de él extrae el mito. De modo que no se le puede hacer semejante reproche. En resumidas cuentas, ¿*Apocalypse Now* dice menos de Vietnam que el melodrama de Michael Cimino**,** *El cazador* (The Deer Hunter, 1978), que salió antes, aunque se estrenó después? ¿Que el maniqueo *Platoon* (Platoon, 1987) de Oliver Stone? ¿Qué la abstracta *La chaqueta metálica* (Full Metal Jacket, 1987), que Kubrick rueda en Londres? *Apocalypse Now* es un *flipe* en el que la percepción flotante

---

[17] Eleanor Coppola relata que en la fase de posproducción siempre se trató de rodar una última escena: Willard hablando con la viuda de Kurtz y con su hijo (*Notes: On Apocalypse Now*, Limelight, 1995, pág. 277).

[18] Véase Michèle Halberstadt, “Entrevista con Stanley Kubrick”, *Première*, n° 127, octubre de 1987, pág. 70, y *Brian De Palma, entrevistas con Samuel Blumenfeld y Laurent Vachaud*, Calmann-Lévy, 2001, pág. 141. De Palma agrega: “Yo creo que la política no constituye el punto fuerte de Francis. Fundamentalmente, no le interesa”.

Las astucias de Walter Murch

"En *Apocalypse Now*, los actores miran a menudo a la cámara y eso se integra fácilmente en el raudal de la película. Es curioso que nunca haya leído u oído nada sobre eso, ningún estudio sobre la película hace referencia cuando eso rompe una de las reglas más importantes de la puesta en escena. En la escena del *briefing,* donde a Willard le proponen la misión, los personajes miran de lleno a la cámara cuando miran a Willard. De forma geométrica, Willard debería también mirar a la cámara. Sin embargo, mira a la izquierda de la cámara, lo que, desde el punto de vista de la gramática del cine, es correcto. No obstante, nunca se tiene la impresión de que el general mira a la audiencia: se cree que mira a Willard. Pero cuando Willard mira *por fin* a la cámara, al final de la escena, sentimos que *nos* mira, a nosotros, los espectadores, y que piensa: *¿Pueden ustedes creerse esto?*

Yo creo que está unido a la intensa subjetividad de la película: el hecho de que entendamos esta guerra a través de los ojos y oídos de Willard, y que la guerra esté filtrada a través de su sensibilidad".

"Había un problema [con respecto a *Apocalypse Now Redux*]: la partida de la plantación francesa había sido filmada una única vez y mostraba el embarcadero intacto. No había partida con un embarcadero en ruinas. ¡No se podía llegar con el embarcadero en ruinas y salir con un embarcadero reparado! Por lo que, si se utilizaba el embarcadero en ruinas para entrar en la secuencia, no se podía salir.

Entonces, rebuscando entre las pruebas de cámara, encontré una toma con Martin Sheen y Aurore Clément cuando se levanta de la cama, desnuda, y cierra la mosquitera que rodea la cama. Había algo bello y evocador al verla perfilarse contra la mosquitera, y pensé: parece un fantasma, y la mosquitera es como la niebla.

Y entonces hice la conexión. Al empezar la secuencia de la plantación francesa [...]. Cuando se levanta la niebla, las ruinas de la plantación dan la sensación de que Willard y la tripulación son trasladados en el tiempo. Y la película puede sumergirse en esa cena fantasmagórica, que a Francis le resultaba buñuelesca, con gente presa de las pasiones políticas de principios de los años cincuenta, que eran un reflejo del compromiso americano en Vietnam quince años más tarde.

En un principio, Willard cogía a la mujer a través de la mosquitera y hacían el amor y los volvíamos a encontrar por la mañana. Pero en nuestra versión, la imagen de Aurore se disuelve progresivamente en un fundido encadenado y nos quedamos con la silueta descarnada de esa mujer planeando sobre un fondo blanco como la leche. Entonces nos damos cuenta de que hemos regresado al barco, del que habíamos partido.

Cuando descubrí esa transición, que no estaba en el guión, algo se desbloqueó. Sentí que empezaba a captar el lenguaje de esta nueva versión".

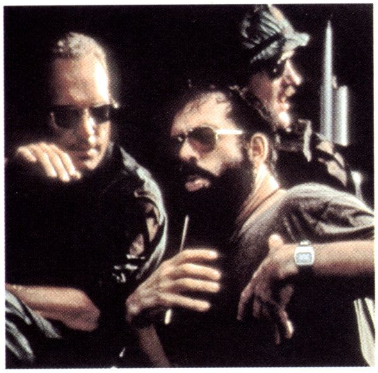
Extractos de Michael Ondaatje, *The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film*, Knopf, 2002, págs. 71 y 80 (Ed. Esp.: *El arte del montaje: una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje*, Plot Ediciones, 2007).

ARMY

Coppola director de actores: con Marlon Brando (arriba) y Robert Duvall (abajo).

parece atacada por las drogas, aunque da cuenta de una realidad de la guerra: la confusión. "¿Saben ustedes quién manda aquí?", repite Willard agotado, hasta que, sin más comentario, un soldado le responde: "Yeah". Ya no hay nadie que mande, el ejército ha sido decapitado, América desequilibrada. Cada coronel (como Kilgore) se comporta como un déspota, Kurtz no es más que una caricatura monstruosa, un dios viviente esculpido. El Estado Mayor está en Saigón, come bien, vive civilizadamente, alejado de la realidad de la jungla. Es el sentido de la escena, larga, en la que Willard recibe la misión. Mientras que en una grabación se escucha la voz de Kurtz: "No puedo soportar a los mentirosos", la carne de buey que les sirven a los enchufados es encuadrada en primer plano (cuando, por otro lado sabemos que Kurtz muere a manos de Willard en un montaje paralelo con la matanza de una vaca, esa carne toma un sabor especial).

Hay que insistir sobre lo que en el cineasta no es frecuente, el humor, un humor sardónico. Kilgore está de pie con su sombrero de caballero y suelta: "Me encanta el olor del napalm por las mañanas", o el absurdo "*Charlie don't surf*" (a los vietnamitas se les llama Charlie), las réplicas cultas vacilan entre el humor y el horror. Y al serio de Kurtz repitiendo "*the horror, the horror*" le da la réplica el bufón del rey, el fotógrafo bajo el efecto de las drogas (Dennis Hopper).



Coppola, como en todas sus películas, adapta su estilo al tema, y esta costumbre le lleva, en este caso, al precipicio. Si el tema es la confusión, ¿cómo mantener un mínimo de orden? El cineasta va lejos ya que se pone, más o menos conscientemente, en situación de desorden, véase de peligro. La vida debe conjugarse con la pelicula, y Coppola anuncia en el Festival de Cannes: "No es una película sobre la guerra del Vietnam, es el Vietnam". En Filipinas, donde se va para rodar, tiene que manejar los helicópteros del ejército filipino, construir una aldea, reconstruirlo todo después de un tifón, sustituir a Harvey Keitel por Martin Sheen, pararlo todo tras la crisis cardiaca de Martin Sheen, etc. Claro que él no es responsable de los acontecimientos, pero el estancamiento absurdo de un rodaje que dura más de un año, de una película que tarda tres años en realizarse, se debe, en parte, al deseo de *vivir la aventura*. Reconoce haberse imaginado ser Kurtz, abusando de su poder, estancado, alejado de todo. Es admirable, por otro lado, que el final, tan criticado, sea tan lento, con, al fondo, un soldado haciendo tai-chi, como si hubiéramos llegado al fondo de la entropía. El desorden es tal que siempre se cae más abajo, hasta el antro oscuro de Kurtz, el único lugar de la obra en el que el tiempo se ha detenido.

Francis Ford Coppola y su hijo Gio en 1979 en Cannes. Consigue la Palma de Oro por *Apocalypse Now*.

Los dos años de montaje de *Apocalypse Now* dan muestra de un trabajo titánico. Varios equipos se reparten las pruebas de cámara, y varios la música. La confusión de la jungla invade los estudios. El montaje mejor realizado es, sin lugar a dudas, el ataque a la aldea con música de *La cabalgata de las valquirias* de Wagner donde, en medio del caos, conservamos una visibilidad cristalina de la acción. Coppola nunca estuvo satisfecho con la versión de 2h 33' de 1979; en 2001, con la ayuda de Walter Murch, estrena en cines un nuevo montaje de 3h 12', *Apocalypse Now Redux*[19].

Sólo diez años separan los rodajes de *Ya eres un gran chico* y de *Apocalypse Now*, esto da idea de las zancadas que Coppola da al andar. La obra se infla y alcanza entonces su mayor amplitud. El éxito profesional de Coppola da vértigo: uno de los mayores éxitos de todos los tiempos (*El Padrino*, 134 millones de dólares de taquilla en América), dos Palmas de Oro (*La conversación* y *Apocalypse Now*), Oscar a patadas, y el fracaso anunciado de *Apocalypse Now* convertido en la gallina de los huevos de oro, que, en Estados Unidos, embolsa 78 millones de dólares. Sin este cuadro heroico de un hombre a quién todo le sale bien, no se pueden entender las aventuras más que arriesgadas en las que va a precipitarse. La primera lleva por nombre Zoetrope, un antiguo negocio (quizás el negocio de su vida) que recobra aliento; la segunda, *Corazonada*, un proyecto descabellado de comedia musical electrónica.

---

[19] El añadido más importante es la escena de la plantación francesa (25 minutos) que convierte el remontar del río en un remontar el tiempo. Antes de acceder a los tiempos remotos del mito con Kurtz, el barco se detiene ante una morada de donde surgen como fantasmas sus propietarios armados, salidos de la guerra de Indochina.

Madurez

De *Corazonada* a *Tucker, un hombre y su sueño*

La utopía Zoetrope

Después de *Apocalypse Now*, vuelta a casa. Coppola no vive exactamente el descanso del guerrero, no es su estilo. La casa es el Sentinel Building, sede de Zoetrope, de la que el déspota de la jungla retoma el mando con mano dura, a su regreso del frente. El sueño comunitario *hippy* ha terminado, Zoetrope queda sometido a su fundador.

Otro sueño lo sustituye: la utopía de una comunidad de grandes cineastas. Coppola abre las puertas de su casa a los autores europeos: Werner Herzog, Wim Wenders, y Hans-Jürgen Syberberg pasan unas vacaciones en su finca de Napa Valley. Se embarca en la distribución de *Hitler, ein film aus Deutschland* (1977) de Syberberg y de *Napoleón* (Napoléon, 1927) de Abel Gance en Estados Unidos. En 1978, empieza la producción larga y difícil de *El hombre de Chinatown* (Hammett), de Wim Wenders (estrenada en 1982)[20].

Pero, al edificio le falta un ladrillo: en 1980, refuerza su compañía de estudios con la compra de los venerables Hollywood General Studios. La casa crece desmesuradamente, a partir de ahora tendrá su base en Hollywood mismo, quiere competir con la fábrica de sueños en su propio terreno. Resulta difícil imaginarse que aquel que ha, en sentido literal "excedido" el cine (por el mito, la literatura, la ópera) se encierre en él, siguiendo el modelo de los cinéfilos puros como son Spielberg, Scorsese, Lucas. Resulta difícil imaginarse al aventurero seguir los pasos de su introvertido amigo Lucas, fundador de los estudios Lucasfilm. Pero su obsesión por el control es tal que lo quiere tener todo al alcance de la mano. Su megalomanía le lleva a revisar toda la cadena de fabricación de la película. Pone en nómina a sus más cercanos colaboradores como si de una compañía de teatro se tratara, convirtiéndose en empresario y

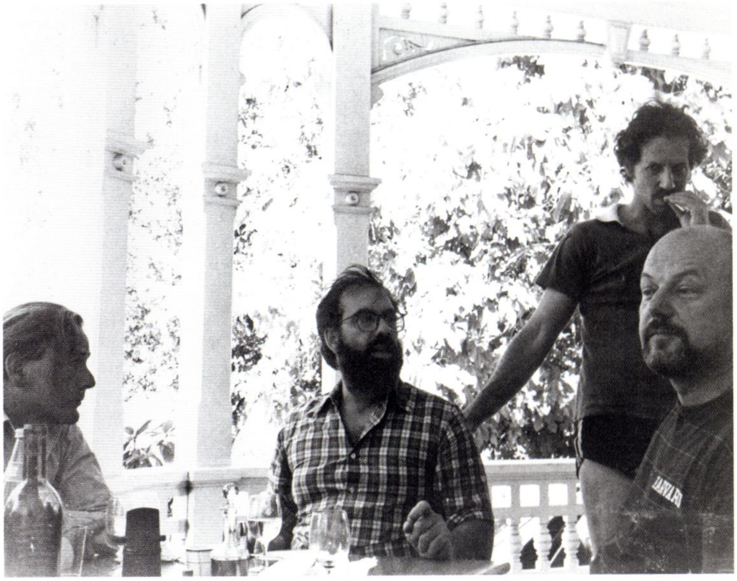
---

[20] Su utopía es opuesta a la de otro cineasta, replegado en su casa en Rolle, Suiza, Jean-Luc Godard. El mismo Godard invita a que se haga la comparación: "Coppola quiere hacer de su casa un estudio, yo de mi estudio mi casa". Ambos ven en el vídeo un nuevo medio, pero si el uno trabaja de manera artesanal en su casa, el otro invita a los cineastas a ir a su encuentro. Ambos se encuentran en Napa Valley. Coppola distribuye *Que se salve quien pueda (la vida)* [Sauve qui peut (la vie), 1979] en territorio americano y emprende un proyecto fallido, *The Story*, que Godard quería realizar con Robert De Niro y Diane Keaton.

Página izquierda:

Una actriz cegada por la luz de los neones: Teri Garr en *Corazonada.*

Coppola en su finca de Napa Valley con Hans-Jürgen Syberberg, Werner Herzog y Dusan Makavejev.



Coppola y Wim Wenders en el rodaje de *El hombre de Chinatown.*

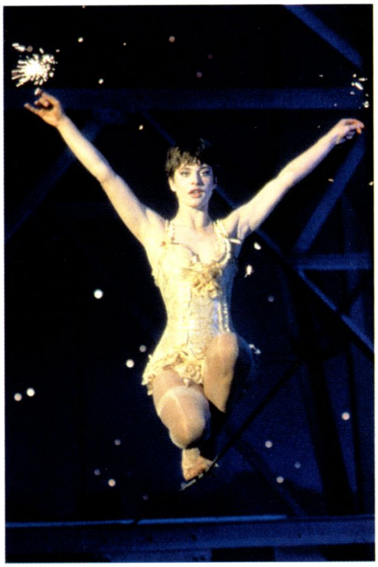
cineasta. El primer opus en salir de la fabrica (*Corazonada*) tendrá, sobre todo, la apariencia de un prototipo destinado a ensalzar las innovaciones tecnológicas de las que el cineasta se ha convertido en maestro.

Laboratorio

Corazonada (1982) conserva la ambición desmesurada del cineasta pero lo sitúa dentro del relato minúsculo, opuesto a la forma épica. Un giro que vaticina los años ochenta, años de retorno de la épica a la crónica, pero también, paralelamente, de expansión de la imagen hacia una mitología de la imagen. Se trata, en este caso, de una historia de amor entre dos anónimos de Las Vegas (Teri Garr y Frederic Forrest) que se dejan, para volver a encontrarse. Sus sentimientos son comentados y acompasados por un dúo que no excede la banda sonora: Tom Waits y la cantante de *country* Crystal Gayle.

Se ha aceptado la utopía del "cine electrónico" y revestido el término de muchos sueños. Pero si atendemos a lo que dice Coppola, si se mira la película con atención, es algo muy distinto lo que está en juego. Su deseo era realizar un *show TV live*, una película sin montaje que desplegara de un impulso su *vestido sin costuras*, según la expresión de André Bazin. La confusión viene del hecho de que la realidad filmada no tiene nada de realidad oficial o natural, la ciudad de Las Vegas con sus neones, y que los juegos de luces y de montaje son evi-

Nastassja Kinski en *Corazonada.*



dentes. Pero al volver a ver la película, destacan sobre todo los largos planos secuencias que siguen a los personajes y los artificios de teatro que permiten pasar de un espacio a otro en el mismo plano. Un muro transparente deja entrever lo que sucede en la otra habitación, los falsos tabiques permiten atravesar los espacios. El uso de la Steadycam[21] da alas. Al tiempo que preconiza las metamorfosis electrónicas, lo que Coppola desea de verdad es hacer teatro.

El gran circo de *Corazonada* llegó a poca gente. La feroz crítica neoyorkina Pauline Kael escribió: "*This movie isn't from the heart, but from the lab*". Una película que no viene del corazón sino del laboratorio; en resumen, no se trata de una corazonada si no de una publicidad. Es verdad que los personajes parecen bolas de *pinball*, y el objeto visual más cercano es quizás *Tron* (Tron; Steven Lisberger, 1982), producido por Walt Disney. Pero ¿y qué, no era ya ese el caso de los soldados de *Apocalypse Now*? Propulsados a una guerra que se realiza sin ellos, en su barquito a motor, son como los tentetiesos golpeándose de una orilla a la otra, como bolas, flipadas, de *pinball*. *Corazonada* revela una las verdades de las películas de

Corazonada.

---

[21] La Steadycam es una cámara estabilizada creada en los años setenta: sujeta a un operador en movimiento, conserva una gran firmeza de imagen. *El resplandor* (The Shining, 1980), de Stanley Kubrick, es su verdadera acta de nacimiento. Su uso admirable en *Corazonada* es menos conocido y demuestra una vez más el interés del cineasta por los inventos tecnológicos.

Cine electrónico

¿Donde se ha metido Coppola?, pregunta el visitante en el rodaje de *Corazonada*. La voz del cineasta resuena por los altavoces desde su cabina donde está encerrado, la mirada clavada en los monitores que le devuelven lo que pasa en el plató. Revisa el plano, lo monta junto al anterior, compara con otra toma. Todo se desarrolla en ese furgón de plata, el Silverfish ("pez de plata"), que encierra el sistema de visualización vídeo. Reinando como dueño y señor en sus estudios Zoetrope, Coppola experimenta lo que denomina "cine electrónico". El cine electrónico es en primer lugar una manera de volver a empezar desde cero, una tabla rasa que afecta a todos los oficios del cine. Anuncia claramente la llegada del ordenador en el proceso fílmico, y no cabe duda de que Coppola ha sido al respecto un adelantado a su tiempo. Es el primero en entrever que lo digital, el AVID (montaje con ordenador), Internet, revolucionarán definitivamente las prácticas. Sobre el escenario de los Oscar, en 1979, lejos de los sudores de la jungla, se convierte en el profeta de la nueva era, el Kurtz de la electrónica.

Después, se volverá más preciso: "Se trata de un sistema espacial y no de un sistema lineal. Creamos películas trabajando sobre su totalidad, aún cuando la idea no esté más que en sus inicios. Ya no se trata de escribir un guión y de ir extrayendo trozos para después pasar por una fase de postproducción para reunirlos. La

Coppola en el rodaje de *Corazonada*.

preproducción, producción y postproducción se realizan al mismo tiempo" (*Cahiers du cinéma*, n° 334-335, abril 1982). Una ambición amplia que supone que su compañía, Zoetrope, se dote de auténticos estudios donde mezclar todas esas etapas, y de un sistema de contratación de guionistas y actores, disponibles para cuando se les solicite, como en la época dorada de los *majors*. La revolución tecnológica provoca paradójicamente la vuelta a una determinada idea de Hollywood. *Corazonada* es su emblema, el prototipo, incluso en su forma, que celebra la comedia musical clásica a través de los efectos visuales de incrustación inéditos. Después del desplome de su estudio, el cineasta debe adaptarse. Abandona el sueño globalizador y con él la tentación de la "estética electrónica", en la que los actores aplastados por la tecnología se encuentran perdidos en medio de un gran juego de vídeo. Además, a partir de *Rebeldes*, el cineasta está plenamente presente en los decorados con los actores. En cambio, el método de trabajo da un vuelco total, el nuevo centro es "la previsualización".

Se desarrolla en tres tiempos: 1. El cineasta graba el *story-board* en vídeo para obtener un gran cómic. 2. Después graba en vídeo la repetición de los actores sobre un fondo azul, sobre el que incrustar dibujos o fotos. Consigue así una continuidad que luego empalma. 3. Finalmente, en el rodaje mismo, graba en vídeo, además de en 35 mm, para disponer inmediatamente de las imágenes, unirlas y obtener un primer montaje del que disponer al final del rodaje. Este curioso proceso, cuyas etapas varían según las películas, participa del dominio completo sobre el proceso de creación.

Algunos le criticaron, como si las películas no fueran más que maquetas a tamaño natural, la pura ejecución de un programa que permite visualizar la película antes de ser realizada. Cuando debemos pensar todo lo contrario: la obsesión por poner a prueba lo real. El recelo de lo escrito y de la abstracción empuja a Coppola a querer ver siempre lo que "da de sí". Interés colectivo, ya que así todo el mundo puede ver y juzgar inmediatamente, y eso influye en el quehacer de cada cual (interpretación, efectos especiales, sonido...). Tecnología o no, nos encontramos aquí con la vieja formación teatral del cineasta (la repetición, el hilado) a la que nunca habrá dejado de serle fiel.

Coppola: no hay exterioridad. El hangar de *La conversación*, el rancho de *El Padrino II*, la jungla, Las Vegas, son lugares de reclusión. Se le considera, con demasiada facilidad, un cineasta de la familia, mientras que la soledad, hasta *Corazonada*, gana ampliamente. Las marionetas se debaten como pueden.

Apocalypse Now y *Corazonada* son, en resumidas cuentas, las dos vertientes de una misma empresa. Un mismo delirio de grandeza, un mismo culto del espectáculo, en el teatro de la historia con mayúsculas o de la insignificante. Las películas van parejas, como si la última corrigiese a la anterior: *El Padrino* y *El Padrino II*, *Apocalypse Now* y *Corazonada*, e inmediatamente después *Rebeldes* y *La ley de la calle* (Rumble Fish). El espectáculo doméstico de *Corazonada* corrige a *Apocalypse Now* al hablar de lo cotidiano de los americanos, al intentar aquello que Coppola nunca ha filmado: una historia de amor. Una vez más, el cineasta se inspira en su vida, en su aventura con su asistente Melissa Matheson durante el rodaje en Filipinas y de su matrimonio que se tambalea. Pero la locura derrochadora del cineasta le pasa cuenta.

Coppola nunca se repuso de *Corazonada*. En enero de 1982, la primera proyección en el Radio City Hall es un desastre, el rumor se extiende como un reguero de pólvora. En abril, se anuncia la venta de los estudios, el sueño sólo habrá durado unos meses. La compañía Zoetrope sigue existiendo – es el otro nombre de Coppola, el Coppola colectivo. Pero al cineasta, que se había empeñado personalmente, le llevará diez años liquidar sus deudas. Al mismo tiempo, Michael Cimino naufraga con *La puerta del cielo* (Heaven's Gate, 1980) y Scorsese pierde pie con *El último vals* (The Last Waltz, 1978). Los años 1981-1982 marcan el fin de los sueños de autonomía de los cineastas más ambiciosos mientras que Lucas y Spielberg, con las alas de su éxito común *En busca del arca perdida* (Raiders of the Lost Ark, 1981), vuelan hacia los plenos poderes del *entertainment*. Coppola ya se ha ido, a Tulsa, Oklahoma.

Salvado por la juventud

A menudo se piensa que el colapso de *Corazonada* obligó a Coppola a rodar una serie de encargos para salir a flote. No es el caso de las dos películas siguientes. Coppola le echa el ojo a la novela de S. E. Hinton, *Rebeldes*, incluso antes de su fracaso, y es al adaptarla cuando leerá y elegirá una segunda novela de la escritora, *La ley de la calle*. Todo empieza de manera extraña: una bibliotecaria le envía una carta firmada por los alumnos de su escuela, pidiendo la adaptación de su libro favorito, *Rebeldes*, publicado en 1967 en Tulsa y escrito por una adolescente de dieciséis años. Coppola, emocionado, lo lee y sale de los estudios Zoetrope salvado por la juventud. Firma su película con un simple Francis Coppola.

La primera frase de la pelicula resuena como un nuevo comienzo: "*When I stepped out into the bright sunlight, from the darkness of the movie house, I had only two things on my mind: Paul Newman, and a ride home*" [22]. *Ride home* después del encierro en la "casa cine", eso es fundamentalmente *Rebeldes*. Con *La ley de la calle* realizada sobre la marcha, el díptico resulta tan apasionante como los dos primeros *Padrinos*. Una primera película "clásica", una segunda "experimental", rodadas en el mismo lugar con el mismo equipo.

Rebeldes: el cineasta se pone la boina y recobra la alegría de estar al aire con C. Thomas Howell (a la izquierda) y Matt Dillon (a la derecha).

---

[22] También es la primera frase del libro: "Cuando salí a la luz del sol, fuera de la oscuridad de la sala de cine, tenía dos cosas en la mente: Paul Newman y volver a mi casa".

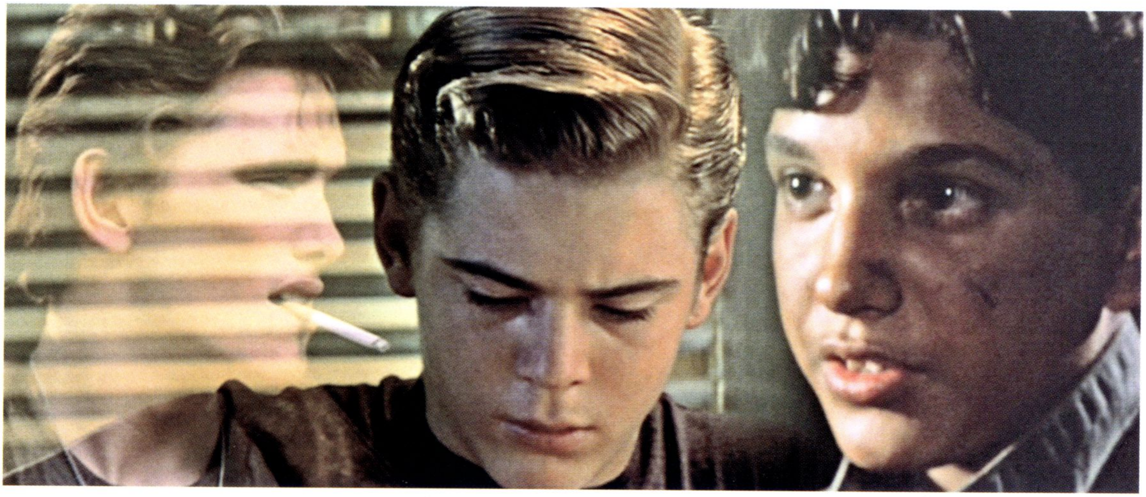
Página derecha:

Las beldades del CinemaScope en *Rebeldes*: sobreimpresión de rostros (Dallas, Ponyboy y Johnny) y siluetas de papel (Johnny y Ponyboy).

La edad de oro

Rebeldes es una maravilla. La maravilla es, por cierto, el tema de la película. "Stay gold", dice la canción de los títulos de crédito, escrita por Carmine Coppola y cantada por Stevie Wonder. "Queda oro". El oro es la inocencia de Ponyboy Curtis (C. Thomas Howell), huérfano criado por sus dos hermanos mayores y miembro de la pandilla de los Greasers. Los Greasers luchan contra los Socs, jóvenes ricos que tienen la suerte de ir a ligar en coche al *drive-in*, mientras que los chavales pelados se cuelan por debajo de la alambrada para sentarse en hilera a la intemperie. Los Greasers no tienen ni familia ni porvenir, crecen juntos en pandilla. Hacen lo que pueden. En esta pandilla improvisada de huérfanos, encontramos, de alguna manera, el espíritu de familia de *El Padrino*, aunque sólo sea por el detalle, chocante, del pelo engominado. Pero la comparación no va más allá, esos *kids* no tienen padres; Johnny, como Huckleberry Finn, duerme en la calle, y se calientan con periódicos.

Cuando el más vulnerable de ellos, Johnny (Ralph Macchio), pincha a uno de los Socs para salvar a Ponyboy, los dos chicos se exilian al campo aconsejados por Dallas (Matt Dillon). El campo es *gold*. Viven en una iglesia, rodeados de animales, un mapache llama por la ventana, leen *Lo que el viento se llevó*. Ponyboy se tiñe el pelo de rubio para pasar desapercibido, es como si le hubieran vertido el oro en la cabeza. Recuerda a *La noche del cazador* (The Night of the Hunter, 1955), de Charles Laughton, por el momento suspendido de la huida de los dos niños por el río, o a *The Boy with Green Hair* de Joseph Losey (1948), la historia de ese chico que se despierta una mañana con el pelo esmeralda. Pero en un giro imprevisible, los jóvenes, a los que se une Dallas, se encuentran prisioneros en otra casa, ruinosa como esa iglesia soñada, pero en versión terror: con el fin de salvar a unos niños cercados por las llamas, los chicos entran en una casa ardiendo, de donde se escapa una lechuza, y a Johnny le aplasta una viga; aplastado por su buena intención de salvar a unos niños (pero merecía la pena, insiste), aplastado sobre todo por tanto oro (el sol poniente, el pelo rubio, las llamas), como si, de todos modos, de ese oro, nunca hubiera podido salir.



Rebeldes.

Coppola había anunciado: "*Corazonada* es una película sobre el neón. La próxima, *Rebeldes* será una película sobre la puesta de sol" [23]. Es una determina calidad de luz la que proporciona la visión de conjunto. La puesta de sol, es evidentemente el final de la infancia. El poema de Robert Frost (1874-1963), *Nothing Gold Can Stay*, remite a *Esplendor en la hierba* (Splendor in the Grass, 1961) de Elia Kazan, donde Natalie Wood encuentra en un verso de Wordsworth el desencanto que la habita tras perder "el esplendor en la hierba, la gloria en la flor" ("*splendor in the grass, glory in the flower*"). El esplendor en la hierba invade *Rebeldes.* El cineasta rueda en los mismos lugares de la novela, en Tulsa, en un gesto inverso al encerramiento de *Corazonada,* y dedica especial atención a la naturaleza. No sólo en el paréntesis campestre, sino a lo largo de toda la película: el parque donde Johnny y Ponyboy son agredidos por los Socs, aquel donde Dallas sucumbe bajo las balas rápidas de los policías, y todos esos planos filmados de lejos en los que se recortan las siluetas sobre el horizonte y el *sunset*.

---

[23] *Cahiers du cinéma*, nº 334-335, abril de 1982, pág. 44.

Pero no se ha señalado suficientemente hasta qué punto la naturaleza resulta curiosamente artificial, rodeada de cemento o bañada por una luz excesiva de poniente. Es la originalidad profunda de *Rebeldes,* unir el rodaje en exterior con planos de estudio, como si el cine electrónico infiltrara esta elegía clásica. Ponyboy discute con Cherry, la amiguita del líder de los Socs (Diana Lane), sobre fondo de horizonte, sobre una tela de fondo mejor dicho, el pelo movido por el viento o por un ventilador. Los adolescentes están encerrados en su burbuja de tiempo, cercados por puestas de sol; nos encontramos de nuevo con la magia artificial del Hollywood clásico y de *Lo que el viento se llevó* (Gone with the Wind, 1939). La belleza es demasiado bella, la puesta de sol demasiado puesta de sol, y toda la película está encantada por ese genérico inicial en el que los planos sobre la banda desfilan detrás de un título inmenso que se desliza electrónicamente sobre ellos como si estuvieran muertos[24]. Lo artificioso del decorado campestre, tan falso como en *La noche del cazador*, nos sitúa en el tiempo pasado del mito. Basta con un tinte para hacer de esas cabezas rubias unas cabezas de oro y así pasar de la nostalgia de la juventud de los años sesenta a la añoranza general de una edad de oro.

Rebeldes fue criticada, cuando se estrenó, por ser una película demasiado clásica, *surfeando* sobre la nostalgia de los años sesenta actualizada por *American Graffiti*. Pero, de la misma manera que *Corazonada* se sitúa en la tradición del musical, Coppola se sitúa en la tradición del cine sobre la adolescencia, que en Estados Unidos es un género en sí[25]. Dentro de este género, Coppola se sitúa justo entre el romanticismo clásico y la mirada contemporánea sobre la adolescencia. Trata a los adolescentes no tanto como rebeldes (la tradición James Dean) si no como niños grandes. Establece así el puente entre Nicholas Ray y Larry Clark, el director de *Kids* (Kids, 1995) y *Wassup Rockers* (2006), que además empezó como fotógrafo en Tulsa por los años sesenta. Dallas está dentro de la tradición del rebelde sin causa; Ponyboy y Johnny, por el contrario, son niños. Cuando Ponyboy sale del hospital, en un plano de gran delicadeza, su hermano mayor lo coge en brazos y lo lleva, dormido, a casa. Encontramos, en la mirada de Coppola (cuarenta y tres años), cuyo hijo mayor Giancarlo (diecinueve años) es asistente, esa mezcla preciosa entre la nostalgia de su propia juventud y la mirada paternal.

---

24. Este efecto, ausente en el montaje de 1983, se puede ver en la versión larga editada en DVD en 2005, *The Outsiders: The Complete Novel*. Esta versión de la película, ampliada en veinte minutos, se centra más en los Greasers como banda, desarrollando de modo especial los personajes de los dos hermanos de Ponyboy.

25. Ponyboy imita a Paul Newman en *Hud, el más salvaje entre mil* (Hud, 1963) de Martin Ritt, Dallas tiende el brazo hacia atrás en un gesto inverso al de James Dean al final de *Rebelde sin causa* (Rebel without a Cause, 1955) de Nicholas Ray, Johnny es una copia del desorientado que interpreta Sal Mineo en esta última película, las dos bandas rivales recuerdan a las de *West Side Story (Amor sin barreras)* (West Side Story, 1961) de Robert Wise y Jerome Robbins, etc.

Un nuevo *pinball*, por Serge Daney

El 15 de febrero de 1984, Serge Daney hace la crítica de *La ley de la calle* en *Libération*.

"[...] Ver una película de Coppola –y *La ley de la calle,* más que cualquier otra– es como encontrarse ante un nuevo *pinball*. Un Gottlieb o un Bally *new look* (los Williams ya no se encuentran) por cuya ranura, inquieto y tembloroso, metiéramos nuestra vieja moneda de diez francos. ¿Cómo funciona? ¿Dónde están los *bumpers*, los pasillos, los espacios libres, los blancos, las bolas cautivas o suplementarias, el "especial"? ¿Qué ruido hace? ¿Cómo se gana? [...]

[S]u "estilo" consiste en desplegar –ostensiblemente, a poder ser– su opción de amplificación al que somete tal o cual detalle (visual o sonoro) con el fin de que pueda hacer, como en el jazz, un pequeño solo. Es lo que inició con *Corazonada*. Algo entre la exhibición inútil y la verificación de última hora, entre el test y el *check-up*. Así encontramos en *La ley de la calle* "solos" de imágenes (que se deben a Stephen H. Burum), de palabras, de músicas (que se deben a Stewart Copeland, el batería del grupo Police), de gestos, de movimientos de cámara, de todo. Solos que no remiten a nada si no al placer de aquel que acelera, sin meter la marcha, una preciosa maquinaria, antes de echarla a andar. [...]

[Rusty James,] es el nombre que más se oye en la película. No se deja de oír llamar al héroe por su nombre, unas veces como un reto, otras con afecto, a menudo como se le habla al niño para que se acostumbre a la idea de que tiene un nombre, un nombre propio, para él sólo. Este "¡Rusty James!" pronunciado con acento de Arkansas (la acción tiene lugar en Tulsa) es un manera de mantener al espectador, como el "juegue conmigo otra vez" del *pinball* Xenon. Hay otros muchos ejemplos de este arte de amplificación. La decisión de filmar en blanco y negro con el pretexto de que El Chico de la Moto no ve los colores. O esa larga escena entre los dos hermanos en la que el mayor (el Chico en cuestión) no para de hacerle al más joven una única pregunta: "Why?" (¿Por qué?). "Why why?" acaba por sublevarse el otro. Y la escena sigue, se bloquea en esta pequeña palabra como un coágulo de sangre. [...]

F. "Ford" C. fabrica así, laboriosamente, el cine manierista de hoy en día. Este Italo-Americano es nuestro Parmesan o nuestro Primatice. [...]

[El] error sería pensar que Coppola se conforma con añadir la hipertrofia de su estilo a unos temas en suma anticuados. Eso no es del todo cierto. El hombre dispone de una "visión del mundo" que se adapta perfectamente a los desbarajustes que pretende imponer al cine. [...]

El Chico de la Moto está en la situación –ferozmente coppoliana – de aquelque ha tocado fondo, lo ha encontrado nulo, y enarbola, a falta de algo mejor, un aire de *dandy* poco hablador (¡además de ser daltónico es un poco sordo!). [...]

La ley de la calle, está claro, es la historia de una desilusión. Encarnado, el ideal decepciona. Idolatradas, las estrellas de cine caen (recordemos a Kurtz-Brando en *Apocalypse Now*). Todo esto es normal. Un cineasta que se plantea los poderes de la ilusión en el cine necesita creer que el mundo (el mundo "de verdad") es, ya, una ilusión. Que está hecho de apariencias, de guiños del cielo y de falsas evidencias de la tierra. [...] El mundo, en el fondo, casi no existe. El cineasta tritura su materia sólo para recuperar un poco de su alma".

Serge Daney, "*La ley de la calle*", recogido en *Ciné journal*, Cahiers du cinéma, coll. "Petite bibliothèque", 1998, págs. 77-82.

Rusty James (Matt Dillon) bajo la mirada de su hermano mayor, El Chico de la Moto (Mickey Rourke).

El tictac y el enmohecimiento

Unas nubes desfilan a toda velocidad, las agujas de un reloj giran en todas direcciones, se oye el tintineo del minutero: *La ley de la calle* (1983) empieza a una velocidad loca, eclipsando la belleza contemplativa de *Rebeldes*. El tono está dado. El desglose es vivo, los diálogos de los personajes se entrecruzan. El sonido sobre todo suena raro, mezcla de batería, de tintineo y de latido de corazón.

Coppola lo dijo, el tema de *La ley de la calle* es el tiempo. El tiempo apresurado del reloj, el tiempo de la juventud que pasa, el tiempo de retraso que al idiota de Rusty (Matt Dillon) le lleva enterarse, el tiempo que separa a Rusty "el enmohecido" (abreviación de Russell)* de su hermano mayor que vive demasiado deprisa y muere demasiado pronto, El Chico de la Moto (Mickey Rourke). ¿Rusty el Enmohecido? Es una paradoja ya que no deja de ser un niño; es El Chico de la

---

* *Rusty*, en inglés, se traduce como "oxidado", "mohoso" (N. del T.).

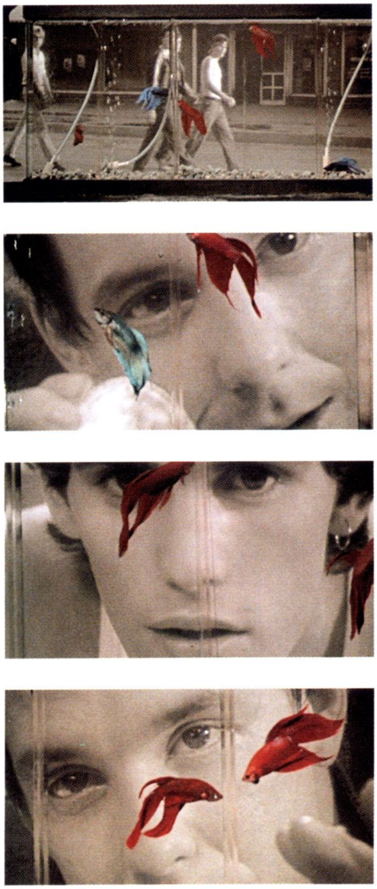
Moto, el enmohecido, quien dejó de ser un niño a los cinco años. Sólo tiene veintiuno, ya es pues un hombre mayor, una juventud sin juventud habitada por el aburrimiento del que ya ha vivido mil años.

La ley de la calle es la historia de una fascinación. La del *warm* Rusty, jefe de la banda, por el *cool* Chico de la Moto, ex jefe de la banda retirado de los negocios, que vuelve al barrio después de un garbeo por California. Una aureola corona al fantasma: posa a lo James Dean en las revistas, habla en voz baja como si estuviera de vuelta de todo. Esa fascinación ha existido, es la de Francis por su hermano mayor[26], en otro tiempo jefe de banda, cuya cazadora lleva su propio hijo, Nicolas Cage, en el papel secundario al estilo Iago.

La ley de la calle es la historia, visual, de otra fascinación. La del viejo Hollywood que el heredero Coppola resucita con un esplendor insolente. El blanco y negro, el gran angular, la fragmentación, las sombras en las paredes, los fumígenos, las voces cuyo eco resuena en un espacio desierto, todo nos recuerda a Orson Welles. Coppola escarba en los años cuarenta para el cine negro, en los *sixties* para la revolución adolescente[27].

Desde el punto de vista "audiovisual", Coppola firma su más perfecto ensayo. El compositor, Stewart Copeland, batería del grupo Police, hace juegos malabares con los ruidos. La estilización tiene su contrapunto en la percepción alterada del personaje. El Chico de la Moto es daltónico y medio sordo, susurra y ve, según sus propias palabras "como una televisión en blanco y negro cuyo volumen está al mínimo". El paseo alucinado por una calle de estudio en medio de soldados y de prostitutas recuerda al delirio perceptivo de *Apocalypse Now*. Coquetería alegórica: los peces rojos, símbolo de los adolescentes camorristas (*rumble fish*, pez luchador) emergen, en color, del blanco y negro. El cineasta dice que quiso hacer una "película de arte para adolescentes". Nada árida sin embargo, la sensualidad se impone como pocas veces: los brazos desnudos de Matt Dillon y los de Diane Lane (Patty, su amiguita) se entrelazan, y Dillon con su cinta y su camiseta se convierte en un icono erótico.

Una vez más, todo está teñido de mito. Las pintadas en las paredes recuerdan la gloria del rey destronado: "*The Motorcycle Boy reigns*". No *rules* (manda), si no *reings* (reina), ya que se trata de reino. De él se dirá más tarde: "Es un rey en el exilio".



La ley de la calle, una película en blanco y negro en la que sólo los peces (*rumble fish*) tienen color.

---

[26] El cartón final declara: "Esta película está dedicada a mi hermano mayor, August Coppola, mi primer y mejor profesor".

[27] *West Side Story*, pero también *Su propio infierno* (All Fall Down, 1962), de John Frankenheimer, relato de un adolescente fascinado por su hermano (Warren Beatty), matriz tanto para su blanco y negro expresionista como para la repetición fetichista del nombre del personaje ("Berry-Berry", repetido hasta la saciedad como "Rusty James").

Como en *El Padrino* y en *Apocalypse Now*, un hombre quiso ser rey. Rey de un barrio, no es gran cosa, pero el *dandy* motorizado se comporta como un destronado shakesperiano. El Chico de la Moto está exiliado en su propia tierra. Ya no tiene nada que ordenar, se ha convertido en un hombre vacío. En la sala de billar, Mickey Rourke adquiere una pose melancólica, con la mano en la cara, la misma que adopta *El Padrino II*. El rey no tiene envergadura, es más, según el cineasta, un "intelectual francés a lo Camus": del francés, lleva efectivamente la chaqueta, fuera de lugar en medio de delincuentes, que le hace pasar por "extranjero".

La ley de la calle ha tenido una gran influencia[28]. Escuchar el comentario en el DVD es muy emocionante porque Coppola describe el único momento de plenitud de su carrera. El rodaje es ideal, con actores con los que ya ha rodado y que esbozan una *troupe*, la experimentación crea un mundo de artificio perfecto y el tema le afecta (la relación con su hermano). Se reprocha haber sido, en aquella época, demasiado versátil: ¿por qué intentar demostrar que se puede hacer de todo, cuando lo único que hay que hacer es aquello que realmente se desea?

Mickey Rourke en *La ley de la calle.*

---

[28] Especialmente sobre Gus Van Sant: el blanco y negro wellesiano de *Mala Noche* (Mala noche, 1985), el Matt Dillon de *Drugstore Cowboy* (Drugstore Cowboy, 1989), las nubes en acelerado, convertidas en la firma de Gus van Sant, pero también *Mi Idaho privado* (My Own Private Idaho, 1992), con ese rey shakesperiano en el exilio y una madre ausente a la que se va a buscar en moto.

El cine en lo retro

No cabe duda de que cuando Coppola pronuncia esas palabras, tiene en mente el chasco de *Cotton Club* (The Cotton Club, 1984). El fracaso de *La ley de la calle* (2,5 millones de dólares en Estados Unidos, o sea diez veces menos que *Rebeldes*) lo ponen en una situación delicada. Acepta el encargo de un productor de sobra conocido por él: Robert Evans, productor de *El Padrino* (que no es su mejor recuerdo profesional). La situación es tan delicada que Evans debía, en principio, realizar *Cotton Club* él mismo y que al no hacerlo, intenta reconstruir *el dream team* de *El Padrino* (Mario Puzo firma el guión). Cuando Coppola se incorpora al proyecto, el film ya es un saco sin fondo.

A Coppola, inevitablemente, le pesa *El Padrino* en el momento de abordar la vida del Cotton Club, un cabaret famoso en los años treinta, donde bailan los Negros, pero beben los Blancos, todo ello en una atmósfera de Mafia. El gesto con relación a *El Padrino* es parecido al que opera en *Rebeldes* con relación a *La ley de la calle*: pasar de un clasicismo solemne a una estilización rápida, de la reconstrucción del relato mítico a su fragmentación. Entre ambos, los experimentos del cine electró-

El cabaré de *Cotton Club*.

nico profundizan su obra. La panoplia estilística (desglose rápido, primeros planos, picado y contra picado, gran angular) hacen de *Cotton Club* un film negativo, como un hijo rebelde que exagera las formas para librarse de la sombra paterna.

La huida hacia delante no hace más que reproducir el guión de Puzo. Si Coppola descuida la historia, es porque los personajes no son más que esbozos. Se siente como pez en el agua para cantar la iniciación de un inocente al mal (*Apocalypse Now*) o al mundo adulto (*La ley de la calle*). Ahora bien, *Cotton Club* es su primera película cínica. Al héroe, Dixie Dwyer (Richard Gere), todo le es indiferente, desde la primera a la última imagen, no tiene nada que aprender. El tema podría haber sido bello: a Dixie le paga un gángster para que se ocupe de su amante (Diane Lane) y se enamora de ella. ¿Una historia de amor entre dos putas colgadas? Pero Coppola no cree en ello. Dixie se convierte en un histrión que imita en Hollywood las mímicas de los gángsteres, al igual que el chulo fantoche enchufado por el Don al principio de *El Padrino*.

Siguiendo su método habitual, Coppola adapta su estilo a su tema. Ese mundo volátil será ligeramente esbozado, los indeseables groseramente trazados. Los únicos que se salvan son los Negros, pero cortados en el montaje (el colmo), quedan reducidos a sombras danzantes. Coppola extrae invenciones brillantes: el claqué de un bailarín crepita al tiempo que las ametralladoras. Adapta su ritmo vivo a la época *jazzy*. Pero la idea de escena, que siempre fue crucial para él, y que procede de su formación teatral, queda aquí abolida. La cámara gira en medio de los bailarines sin tener en cuenta la rampa; los personajes quedan prendidos en la tela retro como insectos entre las ranuras de las persianas. Sin tiempo ni para posar ni para hablar; si lo hacen, es durante una noche de amor libre de todo deseo. El tratamiento visual es deslumbrante pero la viñeta no tiene corazón.

Reconciliados

Desde el desastre de *Corazonada*, Coppola se ve obligado a aceptar los encargos: un telefilm de cincuenta minutos para HBO, *Rip Van Winkle*[29] (1985), y después un cortometraje para Michael Jackson, *Captain Eo*, diecisiete minutos a millón de dólares el minuto. Sobre todo, acepta una fantasía que los críticos juzgaron impersonal, *Peggy Sue se casó* (Peggy Sue Got Married, 1986). Y la acepta por los tres millones de dólares de salario, que le permiten salvar el Sentinel Building, sede de Zoetrope. El tiempo que le lleva a la actriz Kathleen Turner librarse de su anterior contrato es el que le permite a él apropiarse del guión. Desvía la comedia ligera hacia una amarga constatación del tiempo que pasa.

---

[29] Coppola realiza este episodio de la serie *Faerie Tale Theatre* con Harry Dean Stanton y Talia Shire durante la preparación de *Peggy Sue se casó*. La historia, adaptada de Washinghton Irving, cuenta cómo un hombre se despierta por la mañana veinte años más tarde y se encuentra con su hijo que ha crecido. Un salto en el tiempo inverso al viaje al pasado de Peggy Sue pero con el mismo resultado: el encuentro entre padres e hijos a la misma edad; lo que ya permitían los fundidos encadenados de *El Padrino II* que cruzaban las vidas de Vito y de Michael Corleone.

Es la historia de una mujer de cuarenta años que por un extraño capricho del tiempo, se encuentra de nuevo inmersa en su adolescencia. La puesta en escena discreta, el género de película de *college*, la proximidad de *Regreso al futuro* (Back to the Future, 1985) de Robert Zemeckis, ocultan la originalidad del propósito de Coppola. *Peggy Sue* resuena con el díptico de Tulsa aún fresco en la memoria: la nostalgia de la juventud donde el tiempo no pasa (*Rebeldes)* y la pérdida acelerada de la inocencia (*La ley de la calle*). *Peggy Sue* resuena aún más lejos con la confrontación de las dos épocas de *El Padrino II*. Esta peliculita revela el corazón de la obra, el tiempo: cómo se envejece y cómo también se rejuvenece. Cómo se pierde la juventud y cómo la volvemos a encontrar. Podría haberse titulado *Youth Without Youth*.

La joven sin juventud, Peggy Sue, se encuentra frente a su madre emocionada de volverla a ver ("había olvidado hasta qué punto podías ser joven"), a su hermana pequeña, a sus abuelos muertos. Después de oír la voz de su abuela muerta, justifica sus lágrimas ante su madre con estas palabras: "He soñado que la abuela había muerto". El viaje es fundamentalmente familiar, un viaje a una familia que sólo conocimos de niño y cuyos recuerdos se han difuminado. Sueño imposible, pero en el que Coppola cree ciegamente, poder saludar a sus padres a la misma edad que ellos. Peggy Sue respira a pleno pulmón, canta a voz en grito el himno nacional porque esta vez aprovechará de verdad esos momentos de felicidad.

Peggy Sue vuelve para reconciliarse. Cuando empieza la película, disfrazada de reina de su promoción, se reencuentra en el baile de aniversario con sus amigos de antes. Se está divorciando de Harry (Nicolas Cage), el rebelde de la clase con el que ha estado viviendo hasta entonces. Al pasar al otro lado del espejo, rechaza a Harry, infantil e irresoluto, totalmente decidida a no cometer dos veces el mismo error, y satisface su fantasía de acostarse con el guapo tenebroso del instituto. Pero Harry con sus

Página derecha:

Peggy Sue (Kathleen Turner) emocionada al ser elegida reina del baile con cuarenta años. Dentro de unos segundos, se desmayará y se sumergirá en el pasado.

El cine Kabuki

"Los estudios que realicé hace unos años sobre el teatro japonés me han influido. Es una forma de espectáculo en el que el decorado, la música, el baile y la canción intervienen por turno para mantener la intriga adoptando el papel principal alternativamente para contribuir a tal o cual momento especial de la historia. [...] En una orquesta de jazz, los instrumentistas hacen lo mismo: el trompetista se levanta, hace un solo, el batería le sucede, etc. En *Corazonada* los elementos están tratados de la misma manera".

"[En *Jardines de piedra*] lo que me interesaba, era la emoción que se desprende del ritual militar; ese es, para mi, el tema de la película. Pero cuando la vi en una sala, observé que eso no le llegaba al público. Lo mismo que ocurría con las canciones en *Corazonada*; el público se negaba a trasladar el ritual al nivel del afecto, quería que yo lo hiciera por él. Esa es la diferencia: yo quiero que el público haga la síntesis para que sienta la emoción. [...] Ese es el gran problema: ¿Cómo transmitir una emoción al público? La receta existe claro está, se basa en la dramaturgia de la escena, que consiste en filmar caras y hacer que la emoción resulte del conflicto dramático. Es lo que conoce el público y lo acepta porque sabe cuándo debe sentir tristeza y cuándo felicidad. Siempre he creído que hay otras formas de expresar la emoción como, por ejemplo, en el teatro japonés. Para mí, la emoción debe provenir de la música, de la imagen, de la composición, todo ello reunido en un conjunto; no sólo debe proceder de los actores".

Declaraciones extraídas de *Positif*, n° 262, abril 1982, y de *Cahiers du cinéma*, n° 415, enero 1989.

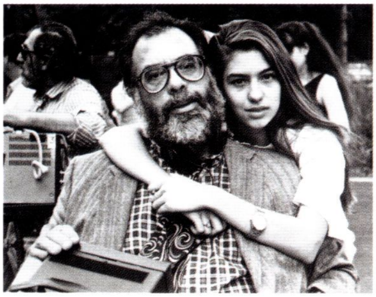
debilidades la conmueve: “¿Pero qué voy hacer contigo?” le dice, como si de todos modos ya estuviera cargando con él; por su lado el chico guapo permanece chico con sus citas de Kerouac y su fantasía de vida en el Larzac local. La proeza mágica de *Peggy Sue se casó* es la de hacernos aceptar la comedia de segundas nupcias sin rencor ni ingenuidad. Peggy Sue rehace su vida en el otro sentido y dice: esta es mi vida, Harry es mi marido, y no lo cambiaría por nada del mundo. Se reconcilia. No se resigna si no que acepta su destino. El mito americano de la segunda oportunidad choca contra esta certidumbre, dicha en pretérito: Peggy Sue se casó. Se ha casado, y por más que recorra el trayecto en todos los sentidos, el vínculo es indisoluble.

Al final Peggy Sue invita a Harry a comer un strudel en su casa. Reminiscencia de esa palabra de la que supo pronto: “Es el strudel de mi abuela el que hace que la familia se mantenga”. Reminiscencia también de otro pastel que aparece al principio de su obra. Los títulos de crédito de *Ya eres un gran chico* describían la fabricación de un bretzel, una corona de dos trenzas enlazadas, reuniendo en un mismo motivo a los dos adolescentes que se gustaban.

Autorretratos en negro y rosa

Jardines de piedra (Gardens of Stone, 1987) trata de la relación del tiempo y de la distancia entre generaciones. 1968, pelotón de honores en el cementerio de Arlington. El sargento Hazard (James Caan) le cobra cariño al hijo de uno de sus antiguos compañeros de combate e intenta transmitirle aquello que va a necesitar para sobrevivir

Jardines de piedra: a la izquierda un cineasta (y un padre) en medio de las tumbas; al lado, un hijo obstinado (D. B. Sweeney).



Historias de Nueva York (New York Stories, 1989): los tres cineastas "de Nueva York", Francis Coppola, Woody Allen y Martin Scorsese,

reunidos para una película de *sketches*. El episodio de Coppola, *Vida sin Zoe* (Life Without Zoe),

en Vietnam. De nuevo inmersos en los años sesenta, de nuevo en la guerra de Vietnam aunque el frente quede fuera de campo (como dice Hazard: "Allí no hay frente"). Pero el tiempo está revuelto: en 1968, Hazard ya es un veterano. Se ve joven en Willow, como un mismo hombre en dos edades de la vida. Antes y después. Insolente, inocente, descarado; encorvado, decepcionado, torpe. Las dos edades que más interesan a Coppola reunidas en el cruce furtivo de aquel que está de regreso y aquel que quiere ir.

El encuentro del oro y de la oxidación une finalmente a los dos hombres. Una unión truncada desde los primeros planos ya que Coppola pervierte la novela de iniciación con la muerte de Willow. Una ceremonia fúnebre acoge el féretro procedente de Vietnam en el cementerio de Arlington, el jardín de piedra del que Hazard es el guardián irrisorio. Una imagen que resulta difícil mirar cuando se sabe del acontecimiento dramático que afecta entonces a Coppola. Durante el rodaje, su hijo mayor, Giancarlo, con el que mantiene una relación muy estrecha, muere en un accidente de fuera borda con veintitrés años. Ironía mordaz que la muerte ficticia del hijo encuentre eco en la vida privada del cineasta.

Jardines de piedra se presenta como una película sobre el Vietnam sin Vietnam, al contrario que *Platoon y La chaqueta metálica*, estrenadas ese mismo año. Y sin embargo, las imágenes de la guerra surgen en el plano. Para empezar tenemos, desde los títulos de crédito sobre el cementerio, el ruido de un helicóptero que recupera a unos soldados en peligro, ruido que, por supuesto, evoca *Apocalypse Now*. Después tenemos la omnipresencia de la guerra en los televisores siempre encendidos al fondo del plano; sabemos que la guerra se emitía sin censura y que se inmiscuía en los hogares con una violencia sin precedente. Y para terminar, tenemos el paso brutal de la boda de Willow a las imágenes televisadas en primer plano que muestran a unos soldados anónimos desorientados. Vietnam asedia tanto la película que revienta la imagen antes de desaparecer discretamente en el fuera de campo.

Las manos juntas de los dos soldados en las imágenes de guerra entrevistas, las manos juntas de la mujer de Willow y de la futura esposa de Hazard en el entierro, son indicios suficientes de una emoción demasiado grande como para ser dramatizada. Coppola desglosa de manera clásica, sin concederse ningún efecto visual. Como siempre, como buen camaleón, adapta su estilo a su tema.

Verdad que nunca fue tan cierta como en *Tucker, un hombre y su sueño* (1988), la epopeya de un pequeño constructor del automóvil que compite contra los pesos pesados de Detroit al finalizar la guerra. *Jardines de piedra* tenía la apariencia fría de una tumba, una alineación de planos como cruces. *Tucker* es como un coche rápido, ligero y confortable que su constructor quiere vender para reírse en la cara de los potentados americanos. La película es un largo *spot* para el torpedo, usurpando la estética de la publicidad. Un film-*gadget* si se quiere, que aturde con su rapidez y la luz brillante de Vittorio Storaro (*Corazonada*).

El proyecto es antiguo. De niño, Francis esperó la salida del torpedo hasta que los grandes constructores dieron cuenta del pequeño empresario condenado a sacar sólo cincuenta modelos. De mayor, Coppola se compra su torpedo e intenta, en vano, después de *Apocalypse Now* realizar un *biopic* en forma de comedia musical sombría. En 1985, George Lucas le propone producirlo a condición de que no sea ni un musical ni sombrío. De nuevo Coppola tiene que rendir cuentas. Primero a Lucasfilm, inspirador del tono maravilloso del conjunto, una oda optimista a una America coronada con un final unanimista, típico de los productos Spielberg-Lucas. Después a los Tucker, que le piden que sea fiel a la celebridad familiar... salvo sobre su relación extramatrimonial.

Queda lejos el orgullo del *wonderboy* que pensó poder poner de rodillas al *establishment*. Sin embargo las películas nunca se le parecieron tanto, ya sea por las circunstancias (*Jardines de piedra*) o por perseverancia y terquedad. *Tucker* es, claramente un autorretrato. Tucker construye su fábrica en Chicago, cerca de los gigantes de Detroit, como Coppola instala Zoetrope en San Francisco, no muy lejos de Hollywood. Tucker cree ingenuamente poder derribar el *establishment*, que su equipo medio amigo y medio familiar dará la talla contra la potencia económica, que sus prototipos geniales crearán un nuevo orden. Es una *mise en abyme* de todo por lo que ha pasado el cineasta durante estos diez años, hasta en su vida privada[30]. Se puede mirar con benevolencia este decenio delicado. En su caída fulminante, el cineasta ha ganado en humildad, ha retomado el trabajo en equipo. *Apocalypse Now / Corazonada* son un paréntesis autárquico en el que el cineasta soñó ser un déspota. A partir de *Rebeldes* de lo que se trata es de aprender a trabajar con (un escritor) y para (una escuela). La práctica de la dedicatoria se vuelve esencial. Hacer cine para alguien, incluso para un estudio. Cine firmado Francis[31].

[30] El hijo de Tucker solicita abandonar la escuela y trabajar con su padre, de manera exacta a como lo hizo Giancarlo con Coppola. La película le es dedicada: "A Giancarlo, que amaba los coches".

[31] Existe una línea divisoria entre las películas firmadas Francis Ford y las firmadas Francis. Después de *Rebeldes*, los tres encargos *Cotton Club*, *Peggy Sue se casó* y *Jardines de piedra* van firmados con un sobrio "Francis". Por el contrario, las películas firmadas de la A a la Z, *La ley de la calle* y *Tucker*, suman el Ford. Observemos que *Apocalypse Now* se ahorra el Ford: el cineasta se retrae frente a una película que le supera.

Nueva juventud

De *El Padrino III* a *Youth Without Youth*

¿Dónde está Coppola después de los años ochenta? Una serie de películas encadenadas una tras otra, tres de ellas fracasos de público inapelables (*La ley de la calle, Cotton Club* y *Jardines de piedra*), una década enmarcada por el desastre profesional (*Corazonada*) y un drama familiar. Coppola emprende un proyecto mirífico, *Megalopolis*, que lo tendrá ocupado más de diez años sin que consiga acabarlo. Mientras tanto realiza, siempre, encargos. El primero, un cortometraje, *Vida sin Zoe*, uno de los tres episodios de *Historias de Nueva York* (1989), un cuento fútil que escribe junto a su hija Sofia sobre la vida de una niña rica en un gran hotel de Nueva York. Después de esta *home movie*, que filma para su hija y que anuncia *Lost in Translation* (Lost in Translation; Sofia Coppola, 2003), Coppola acepta finalmente rodar en Nueva York e Italia, la tercera parte de *El Padrino.*

Ocre negro

Coppola se resiste durante mucho tiempo a cerrar *El Padrino* con una tercera parte. Una vez que acepta, lo que pretende es hacer "una película en el estilo de *El Padrino*", sin embargo *El Padrino III* (The Godfather Part III, 1990) no parece nada la continuación de las dos anteriores. Coppola deja de lado la solemnidad lúgubre, los largos planos de conjunto, por una filmación más cercana, más intima. En las anteriores participaban varios personajes, ésta se centra en Michael. La decisión se debe, en parte, a la renuncia de Robert Duvall (exige el mismo salario que Al Pacino) que impide el encuentro en la cumbre de los dos "hijos" Michael Corleone y Tom Hagen. Esta renuncia permite a Coppola, a falta de conflicto familiar, sumergirse en el mundo interior de Michael.

Página izquierda:

La nueva generación de *El Padrino III*: Sofia Coppola y Andy García.

La familia de *El Padrino III* al completo.

El film se abre con la propiedad de Nevada en ruinas. Michael ha vuelto a vivir a Nueva York, solo, está cansado, y destrozado moralmente. Hace ocho años que no ha visto a sus hijos, pero ¿cómo puede haber envejecido tanto? La situación que se indica (1979) no está ilustrada, nada hace referencia al momento. El marrón-naranja de Gordon Willis, muy diferente de la negrura amarillenta de las dos primeras partes, no remite más que a la ruina mental. Estamos en el tiempo del después. Coppola dice haber pensado la película "no tanto como una tercera parte sino como un epílogo".

El tema es la redención. La redención parece, en principio, social: Michael quiere comprarse una buena conducta de cara a Roma y retirarse de los negocios ilícitos. Ironía, el Padrino es bendecido por el papa, como si el uno no fuera el envés del otro (al final de *El Padrino*, le besan la mano al Don como en Roma la de su Santidad). Ironía, la familia subsana el déficit vergonzoso de la Banca Vaticana. En el momento en que Michael intenta su conversión (económica) al comercio legal, se da cuenta de que la corrupción afecta a las más altas esferas. Incluso el dinero papal es sucio. Michael salda las cuentas con sus antiguos socios, con el fin de salirse de la Mafia, cosa que rechazan las cinco familias. Pillado entre los fuegos de sus antiguos cómplices corruptos y los cínicos banqueros suizos, Michael se ve incapacitado de conseguir su conversión.

En lo más profundo, una vez más, la cuestión es moral. La crítica, muy viva, sobre la descomposición de un sistema, muestra la politización creciente de los *Padrinos* a medida que van escalando en el poder. No obstante, el corazón está ausente. Michael tiene crisis de diabetes en la que grita el nombre de Fredo, el hermano al que ha matado; se confiesa en el Vaticano llorando. Ha dejado de ser quien era. Le corroen los remordimientos, suplica la redención. La tercera parte hace que la trilogía gire sobre sí misma. Según esa lógica que el cineasta llama ABA', esta tercera parte retoma la primera (el Don envejecido, la cuestión de la sucesión) salvo que el Padrino no se enorgullece de su vida en su lecho de muerte, llora por el desastre que el mismo ha provocado.

Michael (Al Pacino) y su sucesor, Vincent (Andy García).

¿En qué queda la sucesión? Tres niños van a encarnar cada uno una posibilidad, cada uno una idea, siguiendo el modelo de los cuatro hijos de *El Padrino*. En primer lugar hay una nueva incorporación, Vincent (Andy Garcia), hijo ilegítimo de Sonny. Un perro loco que enfurece al viejo Padrino pero al que pronto acoge en la foto de familia. Este Vincent presun-

La muerte de Michael.

Brando, Pacino, De Niro

La trilogía de *El Padrino* es un extraordinario terreno de juego. Coppola recuerda cómo, antes del rodaje de la primera parte, sentó a los actores a la misma mesa en torno a Marlón Brando para cenar. La figura insignia del Actors Studio (escuela neoyorquina creada por Elia Kazan en 1947 y dirigida por Lee Strasberg) era el Padrino de todos ellos como genio de la interpretación.

Coppola ha contado también muchas veces la metamorfosis de Brando, al que descubre estupefacto al ir a proponerle un test de maquillaje: se mete Kleenex en la boca para parecer un *bulldog*, pone una voz cascada, mastica, chapurrea y se transforma en un viejo siciliano. La mandíbula hacia delante, la frente arrugada, la carga de maquillaje hacen de él un hito del manierismo que se burla de lo grotesco. Los accesorios mismos quedan atrapados; basta con que Coppola eche un gato sobre las rodillas del actor, justo antes de la toma, para que el animal sea movido en todos los sentidos con delicadeza por un actor que hace trabajar las manos, la boca, los ojos, el cuello, en un torbellino incesante. El pequeño rascado de mejilla, con el dorso de la mano, ha pasado a la posteridad.

Es apasionante ver a los dos discípulos del maestro, Al Pacino y Robert De Niro, pasar a la acción. Pero se necesitará toda la fuerza de convicción del cineasta para imponérselos a la Paramount, por lo poco probable que era que estos chicos malos made in Little Italy, que iban a revolucionar la interpretación, intervinieran en el cine de entonces.

En la línea directa de Brando, De Niro interpreta al Don de joven en *El Padrino II.* Copia los gestos más destacados de su adalid, imita su voz, sin sucumbir en el mimetismo. Al maquillaje pastoso del Don, él opone su silueta delgada. Conduce al personaje hacia una reserva astuta, como un zorro que anduviera por los tejados, o una esfinge ligeramente distanciada.

Pero el auténtico festival es, por

supuesto, Pacino. Permanece en *El Padrino* como el registro cumbre de la concentración. La mirada oscura, profunda, que atraviesa a su interlocutor para ver bien lo que hay más allá, una mirada interior en lucha únicamente con su propio destino. Su rostro plácido domeña su nerviosismo extremo (los ojos increíblemente acariciantes antes de su primer crimen) y cuando pasa a la acción, este actor-bailarín deja resplandecer su gracia innata (como cuando deja caer el revólver después del crimen, o como cuando empuja a Kay al coche y cierra la puerta tras ella). La interpretación de Pacino es coreografía, se desliza, encadena; Brando y De Niro son más vacilantes.

En *El Padrino III*, quince años después, Pacino aparece irreconocible, el pelo gris, cortado a cepillo, gafas negras. Interpreta la lasitud, increíblemente encorvado bajo el peso de los pecados y de los años. Pacino, que pronto dirigirá una película sobre Ricardo III (*Looking for Richard* [Looking for Richard, 1996]), aspira a Shakespeare. Aspira también a Brando, de él recupera la interpretación expresionista, pero en más seco, la grandilocuencia y la ironía menor. La concentración se pierde, la paciencia se pierde, el cuerpo del Don aquejado de diabetes está estriado de explosiones súbitas de violencia. La marioneta rota puede desplomarse en el suelo en cualquier momento.

Coppola dice que apenas tuvo que dirigir a los tres actores. De lo que cabe dudar es de si se tiene en cuenta el número de repeticiones que le hizo hacer a Pacino, tanto para convencer a los estudios de contratar al desconocido, como para depurar la interpretación del joven. Bien es cierto que los tres actores ya tenían su familia, aunque dispersa. Pacino le propone a su antiguo profesor Lee Strasberg, que interprete un papel secundario, el de su rival Hyman Roth, en *El Padrino II*. La familia secreta de la trilogía es la del Actors Studio.

tuoso despierta al viejo Don: Al Pacino se sobresalta en su silla con su primera excentricidad, como electrocutado y vivificado. Al igual que en *Jardines de piedra*, el tiempo del después va acompañado por el tiempo del antes, la vejez se une a la juventud que viene a empujarla. La sucesión queda garantizada.

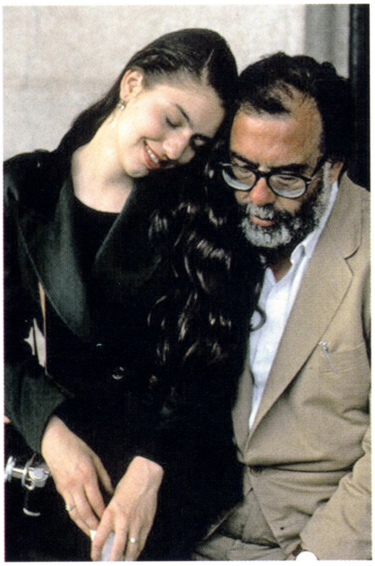
Después está la hija, Mary, interpretada por la hija del cineasta, Sofia[32]. Mary es inocente, admira a su padre, que se lo devuelve con creces ("Ardería en los infiernos con tal de que tú quedaras a salvo"), pero el guión la sacrifica por partida doble. Se enamora de su primo Vincent, amores prohibidos que ratifican la esterilidad de una familia degenerada; y muere por los pecados de la familia, alcanzada por una bala destinada a su padre. Coppola pensaba rodar primero *La muerte de Michael Corleone*, pero tuvo la idea brillante de dejar arder en el infierno a Michael y arrebatarle a su hija.

La muerte de Mary es quizás el momento más emocionante de la obra de Coppola. Se desploma en un silencio de muerte, susurra justo "*Dad*". Kay grita de dolor a la vez que retrocede, Michael grita estupefacto pero el sonido de su voz tarda en llegar, como si viniera de tan lejos que necesitase algunos segundos antes de alcanzarnos. Después, el grito traspasa el silencio. Momento desgarrador que lo abarca todo, que incluso abarca el dolor del cineasta por la pérdida de su hijo en *Jardines de piedra*, muerte que su propia hija recrea en escena bajo sus propios ojos. Hay algo inaudito: Coppola consigue lo que parecía imposible conseguir, una forma de concluir la saga.

Finalmente está el hijo, cantante de opera, que pone fuera del círculo del crimen. Michael cree tanto como el cineasta en esta sublimación a través del arte. Los cuarenta y cinco últimos minutos son una apoteosis en la que diferentes crímenes se suceden en la ópera *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Por última vez Michael ordena una matanza colectiva, que queda tapada, de principio a fin, por el canto de su hijo. Michael, al salir del teatro, confía que en adelante los Corleone serán una voz, unos segundos antes de perder la suya ante la muerte de su hija. Todo pasa. Sólo el arte es eterno.

Los tres *Padrinos* siguen siendo la piedra angular de la obra, en la que encontramos de todo: la saga familiar, los delirios de grandeza, la relación con el tiempo, la melancolía. La trilogía se mantiene milagrosamente en pie cuando ha

Coppola en el rodaje de *El Padrino III:* con su hija Sofia y con su hermana Talia Shire.



---

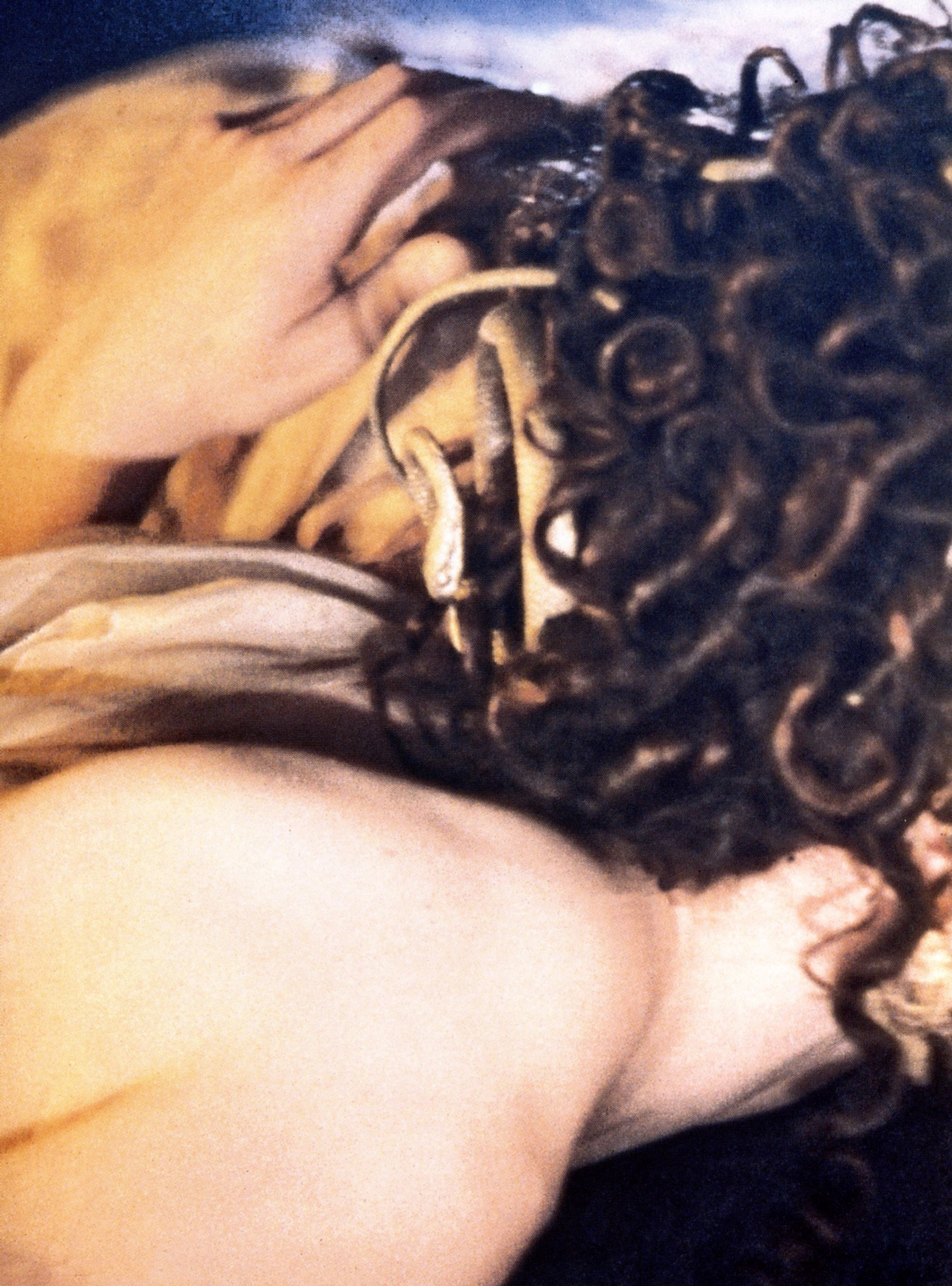
[32] De improviso, Sofia sustituye a Winona Ryder, enferma. En principio acreditada "Domino", la hemos visto crecer a lo largo de las películas: nace con *El Padrino* (el hijo que se bautiza, es ella), interpreta a las hermanas pequeñas en *La ley de la calle* y *Peggy Sue se casó*, y muere en *El Padrino III*. Toda una vida de cine.

En el rodaje de *El Padrino III*.

sido construida poco a poco, a retazos. El final de *El Padrino III* recapitula los momentos de baile: Michael y su hija, Michael y su primera mujer siciliana, Michael y Kay. La trilogía es un vals en el que la melancolía detiene la acción, en el que la vanidad desmenuza las vanidades de cada cual. Después del baile, Michael aparece encuadrado en una silla en algún lugar de Sicilia. Caracterizado, con un viejo sombrero: un anciano. Ningún cartón lo indica pero han pasado por lo menos diez años, por fin accedemos al tiempo de la narración, al presente (¿1990?). El Don está solo como al final de *El Padrino II*, pero filmado de lejos, colocado en la distancia, ya muerto. Se cae de la silla sin hacer ruido.

El equilibrio de las cuentas

Después de este calderón, Coppola encadena tres éxitos, uno de ellos, un triunfo (*Drácula*). La espiral del fracaso es un mal recuerdo. Los años noventa son, profesionalmente, el envés de los ochenta. El carácter versátil del cineasta parece virar al optimismo: una película de vampiros, un cuento maravilloso para niños, la adaptación de una novela de moda; es fácil ver en ello a un cineasta salvaje domesticado.



Páginas anteriores:

Los súcubos de *Drácula de Bram Stoker.*

Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula, 1992) se inscribe, de hecho, en la línea decorativa cuyas cimas son *Corazonada*, *Cotton Club* y *Tucker, un hombre y su sueño*. El cineasta sacia, incluso, su sed por la vena gótica, una película roja que corre de la casa solariega de *Dementia 13* a la residencia del lago Tahoe de *El Padrino II* y la plantación francesa de *Apocalypse Now Redux*[33]. Aquí, el individuo engullido por el decorado (de Garrett Lewis) y ahogado bajo el vestuario (de la japonesa Eiko Ishioka) es reducido a una sombra que se alarga o a un vampiro que escala los muros sin parar. Lejos de la rigidez gélida con la que carga habitualmente el conde Drácula, la bestia amplía su poder maléfico con la extensión de su cuerpo al decorado. El montaje empalma motivos parecidos (la sangre, la sombra, el círculo), dirigiendo las metamorfosis del vampiro y de la película hacia una continuidad que se quisiera eterna.

Los caprichos del tiempo, una vez más, alcanzan al cineasta. El vampiro, viejo joven, es una paradoja sobre la que planea la sombra de Corleone. Cuando exclama: "¡Soy el último de mi especie!", estamos oyendo, palabra por palabra, a los soldados decepcionados de *Jardines de piedra*. En contrapartida, en su otra vertiente, la historia de amor más allá de la muerte, la gran película romántica, *Drácula* marca un punto débil. Como en *Corazonada*, el romanticismo se desequilibra por el gigantismo. Las historias de amor siguen siendo en su obra como un centro vacío. Que Coppola, llegado a este punto, no sea un cineasta del encuentro amoroso extraña; la pareja sí, y las miserias de la mujer junto al gran hombre (*El Padrino*), pero sin ningún romanticismo por ese lado.

Winona Ryder y Gary Oldman en *Drácula de Bram Stoker.*

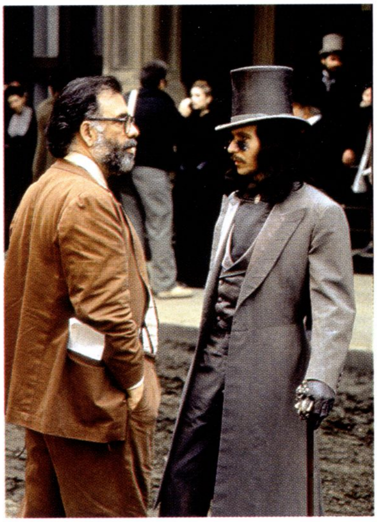
El gran éxito de *Drácula* (200 millones de dólares en el mundo) permite al cineasta saldar la deuda de *Corazonada*. Por fin puede descansar, después de haber encadenado nueve películas en diez años. Produce *Frankenstein de Mary Shelley* (Mary Shelley's Frankenstein, 1994) de Kenneth Branagh, en la misma vena barroca, pero prefiere, en cuanto a él se refiere, tomar distancias. Encadena de hecho con dos películas situadas en época contemporánea, lo que no ha hecho desde *Corazonada*; hay que remontarse a *La conversación*, veinte años antes, para descubrir en un film de Coppola las calles de su tiempo. Constatación vertiginosa: toda la obra se ha realizado a contracorriente, en un remontarse en el tiempo.

Cuando Disney le propone *Jack* (Jack, 1996) a Coppola, éste encuentra en ella resonancias personales. La historia de un niño que vive recluido porque envejece cuatro veces más deprisa que los demás (con diez años, aparenta cuarenta) le recuerda el año que de niño tuvo que pasar en cama debido a la polio. En un contexto más amplio, este film para niños, que aparentemente no tiene nada de "coppoliano", remite a una de sus obsesiones: la relación entre las edades. Pensemos en *Peggy Sue se casó* y en las interferencias temporales de los *Padrinos*[34]. Robin Williams se mete en la piel de un niño de diez años, antes de terminar caracterizado en un hombre de sesenta y ocho años; en cuanto a Diane Lane, que interpreta a la madre de Jack, desde que tiene a su hijo con diecisiete años, no cambia un ápice. La emoción, real, nace del curioso cúmulo sobre las espaldas de los personajes[35].

---

[33] Para preparar su película, Coppola revisa todas las adaptaciones de *Drácula*, pero también *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1941) y *Campanadas a medianoche/Chimes at Midnight* (1966) de Orson Welles, e *Iván el Terrible* (Ivan Grozny, 1944) de S.M. Eisenstein. Anota en su diario: "Lo más importante es acordarme cuánto me gustaba ir a ver películas de miedo con mi hermano" ("Diarios 1989-1993", *Projections*, nº 3, 1994, pág. 17).

Por lo demás, *Jack* es *para* niños, sin más pretensiones. Se cumple con el encargo sin mayores remilgos. El último plano presenta a Jack de bebe, del mismo modo que la última imagen de *Tucker, un hombre y su sueño* nos mostraba al constructor de niño, sobre su bicicleta. El regreso a la infancia toma un cariz cada vez más apremiante. *Tucker* está dedicada a su hijo, Gio. *Jack* está dedicada a su nieta, Gia.



En el rodaje de *Drácula de Bram Stoker*..

Las películas de Coppola siempre han sido fábulas. Con *Jack* y *Legítima defensa de John Grisham* (John Grisham's The Rainmaker, 1997), los hilos son simplemente más gruesos, mas distendidos también. *Legítima defensa*, adaptación de una novela de John Grisham[36], es una floración tardía de una fábula a lo Capra: el individuo luchando solo contra el sistema, algo semejante a *Caballero sin espada* (Mr. Smith Goes to Washington, 1939).

Un abogado novato pelea contra una potente compañía de seguros que se niega a indemnizar a un enfermo de leucemia; su victoria es tan insolente que la compañía, en quiebra, es incapaz de pagar. Vemos pasar ante nuestra mirada los grandes momentos del alegato hollywoodiense. Matt Damon tiene la mirada clara de James Stewart, y su colaboración divertida con un jurista fracasado (Danny De Vito) cruza con la comedia este cuento desencantado.

Pero bajo una apariencia modesta, la película afirma una estilización exagerada: el gran angular, el CinemaScope, los picados y contrapicados dan una dimensión de mayor calado a la fábula edificante. Coppola, que nunca nada entre dos aguas, pasa con soltura de la farsa al melodrama (el abogado se enamora de una mujer maltratada) y los actores se lo pasan en grande. Los tiburones de las finanzas y de la justicia son los nuevos vampiros; el idealista es un joven fogoso que, al igual que Tucker o Vincent en *El Padrino III*, zarandea a los poderosos.

---

[34] Brando en *El Padrino* y Al Pacino en *El Padrino III* interpretan unos personajes mucho mayores que ellos. El montaje paralelo de *El Padrino II* sigue, paradójicamente, a un padre joven y a su hijo en plena madurez, interpretados por dos actores de la misma edad, De Niro (treinta y un años) y Al Pacino (treinta y cuatro).

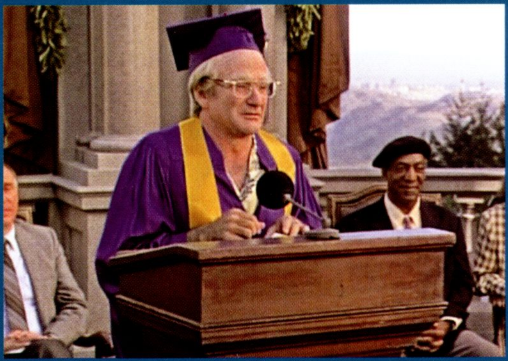
[35] Y sobre las espaldas de los actores: hemos descubierto a Diane Lane con diecisiete años en *Rebeldes* y *La ley de la calle*, luego una joven en *Cotton Club*. Aquí aparece, diez años después, igual de joven.

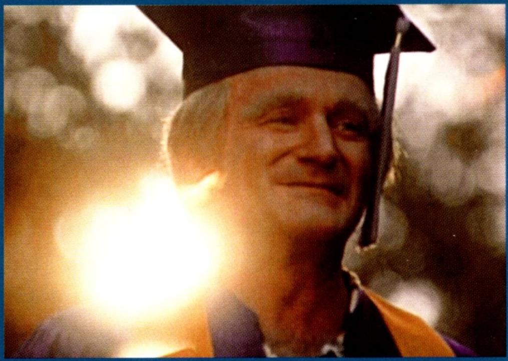
[36] Como vemos, el título original es *John Grisham's The Rainmaker*, como *Bram Stoker's Dracula*. El cineasta, que ha pasado por (casi) todos los géneros, se siente tentado de hacer su *John Grisham's film*. Hollywood vive entonces bajo el encanto del novelista (*La tapadera* [The firm, 1993] de Sydney Pollack o *El informe pelícano* [The Pelican Brief, 1993] de Alan J. Pakula).

Un salto hacia la eternidad

De un salto con sus zapatillas de deporte de cuatro leguas, Jack, el niño que envejece demasiado pronto, se encuentra en el crepúsculo de la vida. Tiene diecisiete años, su cuerpo roza los setenta. Sus pies, calzados con los zapatos rojos de *El mago de Oz*, siguen teniendo diez. Es la entrega de diplomas, todos sus compañeros celebran el final del curso, tienen toda la vida por delante. ¿Pero dónde estamos? Talento natural para los parajes de Coppola y de su decorador Dean Tovoularis: la ceremonia se desarrolla al aire libre por encima de un valle desde donde, a lo lejos, se ve un pueblo, tendido como una ciudad inmemorial. Simulacro de ágora celeste, hemos entrado en la eternidad. Jack hace un testamento que suena a una declaración de fe de Coppola ("*Make your life spectacular*"), tanto más cuanto que la boina que el cineasta luce tan a menudo ha venido a depositarse sobre la cabeza de Bill Cosby. Y de repente, basta con un contraluz para que, de nuevo, pasen los años. En este plano final, ¿qué edad tiene Jack? El sol nos ciega; bajo el maquillaje y la luz, el rostro se desvanece.

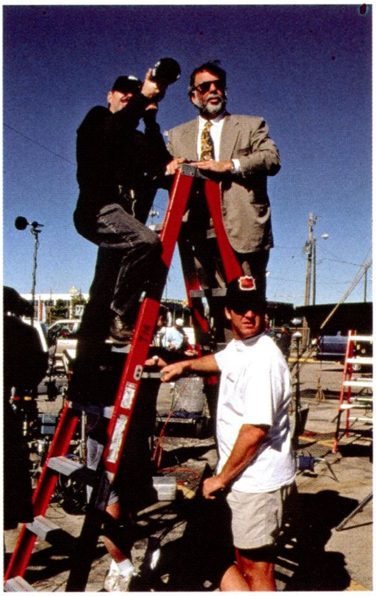
En los títulos de crédito, Jack vuelve a ser el niño sin edad que siempre ha sido. Desde el punto de vista de los planetas, la muerte sucede al nacimiento en un abrir y cerrar de ojos, y viceversa. Pero eso no es lo importante: ese cuerpo que envejece tan deprisa sigue siendo el mismo. Jack satisface el deseo coppoliano más querido: atravesar el tiempo sin perder la integridad.





ROBIN WILLIAMS
jack

En un plano, con la amplitud del CinemaScope, Coppola, sin rodeos, introduce una marioneta en la cama del joven enfermo. Como en el caso de Michael Corleone, títere inconsciente de su padre y de su estirpe, el sacrificio de los hijos se paga a un precio elevado. Coppola lo mira todo a la vez con benevolencia e ironía. ¿Con sabiduría? Empujado por una fuerza tranquila, parece filmar de lejos, como retirado del mundo, a la juventud que aún tiene fe.



El cineasta en el rodaje de *Legítima defensa de John Grisham.*

Juventud sin juventud

Resulta imposible entender este trayecto imprevisible, Drácula, Disney, Capra, sin revelar su otra cara, *Megalopolis*, preparada en el mayor secreto. En 2002, en rueda de prensa, en Marrakech, informa que se han filmado unas sesenta horas y que están en curso de montaje. Se define la película como una "epopeya de la vida contemporánea" siguiendo el modelo de *Corazonada*, una "utopía optimista" destinada a sus nietos. Y después, el silencio, se abandona el proyecto.

Por lo demás, el cineasta pasa una gran parte de su tiempo en su viñedo, famoso, de Napa Valley, y otra parte, a la ayuda y producción de las películas de la familia[37]. Cuida de su obra, de la promoción de *Apocalypse Now Redux* en las ediciones DVD adornadas con apasionantes comentarios, especialmente el estuche de *El Padrino*. En el momento en que parece haber pasado el testigo, regresa con una película rodada en Rumanía: *Youth Without Youth*. Como en la época de *Rebeldes*, la juventud es la puerta de escape.

Matt Damon y Danny DeVito en *Legítima defensa de John Grisha...*

---

[37] Su hijo, Roman, con *CQ* (2001), paga su tributo a la *Nouvelle Vague*; Sofia conoce el éxito creciente con *Las vírgenes suicidas* (1999), *Lost in Translation* (2003) y *María Antonieta* (Marie Antoinette, 2006), por la que sube, orgullosa, la escalera del Palais du Festival de Cannes.

El tiempo de los orígenes

Youth Without Youth

A principios de los 2000, Coppola se empantana de nuevo en su gran proyecto *Megalopolis* cuando descubre una novela de Mircea Eliade que le muestra el espejo de su propia impotencia: la historia de Dominic Matei, un brillante erudito que, con setenta años cumplidos, no consigue terminar su libro sobre el origen de las lenguas, su único libro, la obra de su vida. El cineasta se lanza en secreto a la preparación de la adaptación, que quiere que sea lo opuesto a *Megalopolis*: pequeño presupuesto, rodaje lejos de Hollywood, en Rumania, equipo técnico rumano (excepto el fiel Walter Murch). *Youth Without Youth* (2007) es un nuevo punto de partida.

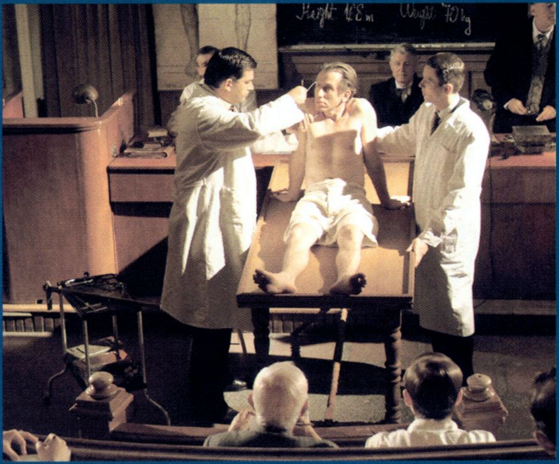
En los primeros planos, de manera asombrosa, a Matei le cae un rayo como si el dedo de Dios se posara sobre él. Con quemaduras muy graves, resulta no obstante indemne, rejuvenecido a medias, habitado por "una juventud sin juventud" y por poderes insospechados; vuelve, regenerado, en busca de su gran obra. La manera en que Coppola recapitula sus obsesiones es vertiginosa.

Tim Roth y Alexandra Maria Lara en *Youth Without Youth.*

Matei es un Prometeo robando el fuego del Olimpo, piensa que el hombre sólo merece la pena cuando se equipara a Dios: interpretada por el pequeño Tim Roth, tiene algo de Corleone; el repliegue meditativo y la búsqueda de los orígenes le acercan al coronel Kurtz. Como en *Apocalypse Now,* semejante ambición tiene efectos devastadores: el nacimiento de un doble malo, como si el rayo le hubiera literalmente partido en dos; encuentro con una mujer joven-cobaya que su delirio enfermizo por el conocimiento hará envejecer aceleradamente.

Matei, sobre todo, al igual que Peggy Sue, Rip Van Winkle y Jack, da un salto en el tiempo. Empieza de cero, pierde los dientes, y le crecen nuevos. Inmerso en sus libros, al eterno anciano parece importarle poco haber recobrado la juventud, lo único que quiere es una tregua para terminar su gran obra. Luego, como en *Peggy Sue se casó*, el mito de la segunda oportunidad hace que se cambien las tornas: el joven Matei, que en su primera vida había abandonado a su novia por su trabajo, encuentra a una mujer, interpretada por la misma actriz (Alexandra Maria Lara), que le brinda la oportunidad de empezar de nuevo. Al rodar en Rumania, Coppola parece volver a encontrarse con la romántica Transilvania de su *Drácula de Bram Stoker*, de la que prolonga los temas fantásticos, el vampirismo, el amor eterno y la metempsicosis. Pero el asunto va más allá: Veronica no sólo es el clon del primer amor, sino que está poseída por un alma errante, viaja en el tiempo, habla sánscrito, egipcio, babilonio, y promete remontarse hasta las primeras palabras articuladas. Los saltos en el tiempo, se hacen en adelante a escala humana. En una preciosa declaración de intenciones precedente al rodaje de la película, Coppola explica que con cincuenta años, está como muerto y renacido, y que con sesenta y seis, de hecho tiene dieciséis. Matei, es el mismo: ha reencontrado el alma de un estudiante aplicado que se tira a tumba abierta en el trabajo. Rodando solo, fuera del sistema, redescubre el gusto por el cine y la experimentación. Partiendo de una sólida base (en encuadres fijos), parece volver a poner en cuestión la realización de cada plano con la constante preocupación antinaturalista, que le conduce hacia el onirismo y el expresionismo. Ciñe su estilo a la fragmentación excesiva del relato, lo que convierte a *Youth Without Youth* en su película más experimental sobre la narración. El relato salta en el tiempo: de la Rumania de 1938, de donde Matei huye de los nazis interesados por ese mutante faustiano, a Suiza, luego a India, después a Malta, para volver al punto de partida, Rumania, donde la vejez le vuelve a alcanzar. El relato elíptico está plagado de sueños y multiplica las pistas falsas: la película de guerra desemboca en una caricatura de los nazis, la película de superhéroes es pura y llanamente olvidada (el rayo le da a Matei poderes de superhombre, para después parecer un hombre cualquiera), las pistas fantásticas (pacto con el diablo, doble maléfico, posesión) quedan en barbecho. La narración, al principio empujada por el ansia de conocimiento, se ve amenazada de manera enfermiza por su confusión mental.

De este conjunto heteróclito surge la vida a trozos de Matei, que deriva entre la vida y la muerte en un tiempo en suspenso. Como a menudo, es en el crepúsculo cuando Coppola es el más fuerte. Al principio, Matei vaga en la noche en pijama por las calles de Bucarest rumiando su amargura; recordando de modo inquietante el mirador con el que concluye *El Padrino II*, se encuentra en una terraza frente a su amante que ha envejecido, con el pelo repentinamente gris, mientras que les ilumina una puesta de sol de estudio al estilo de *Rebeldes*; al final se vuelve a encontrar con sus viejos amigos al fondo del café Select. Recuerda a *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, 1971), de Visconti, a *Érase una vez en América* (Once Upon a Time in America, 1983), de Leone, a *El resplandor,* de Kubrick (1980), todas esas películas donde el héroe envejecido se encierra en una sala mental en la que visualiza fantasmas y quimeras. Esta vida truncada, cuando intentaba alcanzar los secretos sobre el origen del lenguaje, bien podría tratar sobre la búsqueda íntima del tiempo perdido.



El profesor Dominic Matei (Tim Roth) en *Youth Without Youth.*

Epílogo

¿Qué es una película de Coppola?

1. Para empezar está el *tema*. Como dice el cineasta en su comentario del DVD de *El valle del arco iris*: "No sabía entonces que una película era un haiku; que se puede reducir a unas cuantas palabras".

2. Luego está la *destinación*. Más precisa que la palabra "encargo". ¿Para quién se hace la película? Cuando es para uno mismo, es decir para nadie, los fracasos son estrepitosos. Hacer una película para sí mismo, sea quizás un capricho megalómano (*Corazonada*) o un desafío (*Cotton Club*). En ambos casos, las experiencias colman fundamentalmente al cineasta de bata blanca. Las demás películas están, casi todas, destinadas: al padre (*El valle del arco iris*), a la madre (*Llueve sobre mi corazón*), a los hijos (*Rebeldes*), al hermano (*La ley de la calle*), al hijo fallecido (*Jardines de piedra*, *Tucker, un hombre y su sueño*), a la hija (*Vida sin Zoe*), a la nieta (*Jack*), a la familia en general (los *Padrinos*). La idea de hacer una película para alguien no es muy corriente. Y hay que tomarse en serio la dedicatoria de *Rebeldes* a sus jóvenes lectores y el restablecimiento de la versión larga para satisfacerlos en el DVD *The Outsiders: The Complete Novel*. Lo mismo ocurre con las peticiones de la familia Tucker o del ejército para *Jardines de piedra*. No existe traición, el cineasta no se hace el listo. Tampoco cumple el contrato fríamente, ofrece la película como un regalo.

3. Y después está el *estilo*. El estilo lo elige en función del tema. Y no a la inversa, como en Scorsese donde el estilo prima sobre todas las cosas, ya sea el tema el Nueva York de Edith Wharton (*La edad de la inocencia* [The Age of Innocence, 1993]) o la vida de Howard Hugues (*El aviador* [The Aviator, 2004]). Lo determina también en función de la destinación, ya que contrariamente al modelo "contrabandista" que preconiza Scorsese, el cineasta no debe aparecer enmascarado. Así pues, se le ha reprochado mucho a Coppola su versatilidad, y es indiscutible que no se puede reconocer su

Página izquierda:

Coppola al regreso de *Apocalypse Now*.

estilo en tres planos, al contrario de un Scorsese o de un De Palma. El estilo es, para él, maleable, *no es lo que hace al artista.* Coppola es, en ese sentido, un dinosaurio. Pertenece a un tiempo anterior a la obsesión romántica por el estilo y de la subjetividad afirmada por la voluntad del artista. El romántico doblega el tema a su estilo, y crea para sí mismo. Coppola adapta su estilo a su tema y crea para alguien. El estilo se puede elegir entre los arcanos de la historia del cine, dentro de la caja de estilos que es el siglo del cine[38].

4. Para terminar está la *técnica*. El estilo ya no es exclusivo de la subjetividad: es el resultado de la técnica. La técnica cinematográfica es colectiva. Y el colectivo tiene dos niveles: una guardia cercana y los técnicos ocasionales que le dan, a cada proyecto, su toque personal[39]. Coppola se considera un jefe de orquesta.

5. A veces hay una *imagen*. La imagen es el equilibrio fulgurante entre el tema, el estilo y la técnica. La imagen de *Tucker, un hombre y su sueño* es el coche mismo; *Rebeldes* es "un film sobre la puesta de sol", indicación tanto de una calidad de luz como de melancolía; *Corazonada* "un film sobre los neones", signo tanto de un brillo como de una superficialidad.

Lo más importante sigue siendo el tema. ¿Existe un tema común? Se podría barajar la grandeza y decadencia de los mortales que se creen dioses, de soñadores que intentaron imponer su sueño. Es el precepto de *El valle del arco iris*: "*Follow the fellow who follow the dream*". Seguir a quién persigue un sueño, ya que el sueño no le es dado a cualquiera.

Pero no llegaríamos al meollo. El fondo común es el tiempo. Los *Padrinos*, *Rebeldes*, *Peggy Sue se casó* son los picos más agudos de la búsqueda del tiempo perdido. Toda la obra se divide entre la vitalidad, la velocidad, la vida, la juventud (un alto valor para el cineasta) y la decadencia, la melancolía, la muerte. Como si la vida se redujera a esas dos edades. Con treinta años y más, Tucker y Peggy Sue se comportan como adolescentes; con menos aún, Michael Corleone y El Chico de la Moto se vienen abajo con el peso de los años.

Entre las dos edades, existe la transmisión. Willard y Kurtz, Michael y Vito, Vincent y Michael, Hazard y Willow, no se trata tanto de sucesión (dentro de una perspectiva de poder) como de transmisión. Y cuando falta el padre, le toca al adolescente que muere hablarle al oído a otro adolescente (*Rebeldes*).

---

[38] El estilo "años cuarenta" es muy distinto según proceda de la película de gángster (*El Padrino*), de Orson Welles (*La ley de la calle*) o de la publicidad (*Tucker, un hombre y su sueño*).

[39] Por un lado, los fieles Walter Murch (sonido), Dean Tavoularis (decorados), Barry Malkin (montaje); del otro, por ejemplo, Stewart Copeland (música de *La ley de la calle*) o Eiko Ishioka (vestuario de *Drácula*).

Se comprende por qué cada película es una fábula moral: hay que transmitir la transmisión. Coppola quiere ser padre y padrino, para enseñarnos no sólo que la guerra es confusa sino que el poder vuelve loco, pero que la transmisión nos une a todos. Es una moral filial, que rebasa la familia para alcanzar la amistad, la solidaridad y la historia. La idea de *destino* depende de la transmisión; el *estilo* también, ya que heredamos las formas del pasado.

La transmisión es lo que permite luchar contra el tiempo.

Francis Ford Coppola escribe este poema en su diario, el 18 de septiembre de 1991, mientras prepara su *Drácula*:

ONE CAN BE FROZEN IN TIME.
ONE CAN BE BEYOND TIME.
ONE CAN BE AHEAD OF TIME.
ONE CAN BE BEHIND TIME.
BUT, ONE CANNOT BE WITHOUT TIME.
[…]
TIME WAITS FOR NO MAN.[40]

NIEBAUM - COPPOLA
ESTATE
B.W. 4856

---

[40] "Se puede estar petrificado en el tiempo. / Se puede estar más allá del tiempo. / Se puede llevar ventaja al tiempo. / Se puede estar retrasado al tiempo. / Pero no se puede estar sin tiempo. […] / El tiempo no espera a nadie". ("Diarios 1989-1993", *op. cit.*, pág. 22).

Biografía

1939. 7 de abril. Nace en Detroit, Michigan. Es el tercer hijo de Carmine Coppola, flautista y director de orquesta, y de Italia Coppola, que fue actriz en Italia.

1949. Enfermo de polio, pasa un año en la cama. Empieza a hacer montajes de películas de aficionado en 8 mm.

1957. Entra en la universidad de Hofstra en Artes Dramáticas, donde conoce a varios de sus futuros colaboradores, entre ellos al actor James Caan. Destaca por la dirección de *Un tranvía llamado deseo*. Funda un cine-club: "El lunes hacía teatro y el martes quería hacer cine". La visión de *Octubre* (Oktiabr, 1927), de Eisenstein, le ayuda a definirse.

1960. Entra en la escuela de cine de la UCLA (University of California of Los Angeles), donde la enseñanza no le satisface. Realiza un cortometraje dedicado a Eisenstein, *Aymonn the Terrible*, sobre un escultor narcisista que moldea una estatua de sí mismo de tres metros de altura. Megalomanía antes de tiempo.

1961-1962. Deseoso de pasar a cosas serias, trabaja para la industria desnudada del *nudie* y firma con su nombre dos películas híbridas: *Tonight for Sure* y *The Bellboy and the Playgirls*.

1962. Conoce a Roger Corman. Se convierte en su asistente, desempeñando diversas funciones antes de realizar su primer largometraje, en nueve días: *Dementia 13*.

1963. 2 de febrero. Se casa con Eleanor Neil, diplomada de la UCLA a la que conoce en el rodaje de *Dementia 13*. **17 de septiembre.** Nace Giancarlo, llamado Gio. Coppola empieza trabajar como guionista para Seven Arts en *Reflejos en un ojo dorado* (John Huston, 1967).

1965. 22 de abril. Nace su segundo hijo, Román.

1966. Realización de *Ya eres un gran chico*, producida por Seven Arts.

1968. Realización de *El valle del arco iris*, producida por la compañía fusionada Warner-Seven Arts. El último musical de Fred Astaire es, según él, su peor película.

1969. Rodaje itinerante de *Llueve sobre mi corazón*. **14 de noviembre.** Creación en San francisco de American Zoetrope. Coppola es su presidente, George Lucas su vicepresidente. Desde 1979, tiene sede en el Sentinel Building.

1970. 19 de noviembre. Al que Coppola llama "*Black Thursday*" (jueves negro). Justo un año después de la creación de Zoetrope, Warner-Seven Arts retira su participación después de haber visionado la primera producción, *THX 1138* de George Lucas. Zoetrope, en quiebra, debe devolver 600.000 dólares.

1971. Coppola obtiene su primer Oscar por el guión de *Patton*. **14 de mayo.** Nace su hija Sofia.

1972. Éxito sorpresa y sin precedentes de *El Padrino*, coronado con el Oscar a la mejor película. El joven cineasta se convierte en el "Padrino" de la nueva generación y se asegura un sitio en la industria.

1973. Inmenso éxito popular de *American Graffitti*, realizada por George Lucas y producida por Coppola.

1974. Doblete: *La conversación* gana la Palma de Oro en el Festival de Cannes; *El Padrino II* tiene menos éxito que *El Padrino*, pero su éxito de crítica es mayor. Consigue seis Oscar, entre ellos el de mejor película y mejor director.

1975. Compra un viñedo en Napa Valley, California. Crea la denominación de origen Niebaum-Coppola, llamada hoy en día Rubicon.

1976. 1 de marzo. Viaja con su familia a Filipinas para comenzar el rodaje de *Apocalypse Now.* Piensa que sólo le llevará unas semanas.

1977. 21 de mayo. Último día del rodaje de *Apocalypse Now.* Coppola vuelve a San Francisco con "un millón de pies de película", o sea doscientas horas de rodaje.

1979. 13 de mayo. Estreno mundial de *Apocalypse Now* en el Festival de Cannes. El cineasta obtiene su segunda Palma de Oro. En abril, en la ceremonia de los Oscar, el cineasta había anunciado la llegada del "cine electrónico".

1980. 25 de marzo. Compra los estudios Hollywood General en Los Angeles y los transforma en "Estudios Zoetrope". Por primera vez se implanta en Hollywood. Lanza la producción de *Corazonada*, totalmente "fabricada" en sus estudios.

1982. 14 de enero. Coppola organiza el estreno de *Corazonada* en el Radio City Hall de Nueva York; dos proyecciones, seis mil espectadores. Es un desastre. **20 de abril.** Coppola anuncia la liquidación de los estudios Zoetrope. Ya se ha instalado en Tulsa, Oklahoma, donde el 19 de marzo empieza el rodaje de *Rebeldes*. Mientras rueda, escribe el guión de *La ley de la calle* con S. E. Hinton. **12 de junio.** Del tirón, empieza a rodar *La ley de la calle.*

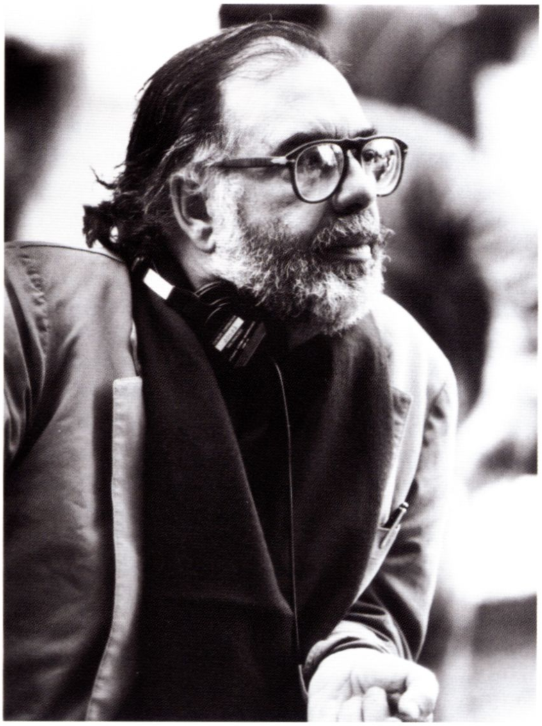
1983-1984. Concepción dolorosa de *Cotton Club*. Después de cuatro meses de rodaje, la película concluye "in extremis", la víspera de Navidad de 1983. Un largo montaje, esmaltado de muchas versiones, que se estrena un año más tarde, en diciembre de 1984.

1985. Rápida y lograda: *Peggy Sue se casó.*

1986. 26 de mayo. Muere su hijo mayor Gio en un accidente de fuera-borda durante el rodaje de *Jardines de piedra*. Su nuera está embarazada de una niña, Gia, a la que más tarde dedicará *Jack.*

1987. Guión y realización de *Tucker, un hombre y su sueño* que marca el reencuentro con su amigo George Lucas, productor.

1989-1990. *El Padrino III*. El cineasta se pasa un año preparando la película y escribiendo el guión con Mario Puzo. **27 de noviembre.** Inicio del rodaje en los estudios Cinecittá de Roma. Como los anteriores *Padrinos*, la película sale en Navidad, en 1990. Le hieren las acerbas críticas contra la interpretación de Sofia en el papel de la hija de Corleone.



1991-1992. *Drácula de Bram Stoker.* **19 de noviembre.** En su casa de vacaciones en Guatemala, Coppola se entera de que la taquilla de *Drácula* se eleva a 31,5 millones de dólares en un fin de semana. Anota en su diario: "Ha sido un éxito y me ha salvado la vida". Acaba con diez años de deudas.

1996-1997. Coppola vuelve a tener crédito. *Jack* (60 millones de dólares en Estados Unidos), *Legítima defensa de John Grisham* (46 millones). Su posición se consolida en Hollywood y emprende un proyecto futurista a la altura de sus ambiciones: *Megalopolis.*

1998. Warner retira su contrato con Zoetrope para producir un *Pinocho* que tenía que dirigir Coppola. La película no se hace. Al estudio le condenan a pagar 80 millones de dólares al cineasta. Es la revancha de Zoetrope contra Warner después de la catástrofe tras la derrota de 1970; es la revancha del artista contra el sistema, tan extravagante como el proceso triunfante del final de *Legítima defensa.*

2001. En el Festival de Cannes se presenta el nuevo montaje de *Apocalypse Now, Apocalypse Now Redux*, que se estrena en cines.

2007. Lanzada en 2005 y completamente rodada en Rumania, *Youth Without Youth* se presenta en el Festival de Roma. Coppola anuncia oficialmente un nuevo proyecto, *Tetro*, con Matt Dillon.

Filmografía

TONIGHT FOR SURE 1961

Guión Jerry Shaffer, Francis Ford Coppola. **Fotografía** Jack Hill. **Dirección artística** Albert Locatelli. **Montaje** Ronald Waller. **Música** Carmine Coppola. **Producción** Francis Ford Coppola. **Duración** 1h 15. Con Jack Schanzer (Benjamin Jabowski), Donald Kenney (Samuel Hill), Electra, Exotica, Laura Cornell, Karla Lee.

Dos chicos que se han vuelto puritanos se encuentran en un club de strip-tease *con el fin de protestar contra la depravación. Cada uno cuenta cómo ha llegado hasta ahí. Montaje del cortometraje de Coppola* The Peeper *con un* western *erótico,* The Wide Open Spaces. *La estructura de conjunto está hecha de escenas adicionales rodadas por Coppola.*

THE BELLBOY AND THE PLAYGIRLS 1962

Guión Francis Ford Coppola, Fritz Umgelter**. Fotografía** Jack Hill. **Dirección artística** Albert Locatelli. **Producción** Wolfgang Hartwig. **Duración** 1h 34. Con Willy Fritsch (Gregor), Karen Dor (Dinah), Don Kenney (George), June Wilkinson (Madame Whimplepoole).

Mientras que un director de teatro intenta convencer a su actriz para que interprete una escena atrevida, George, el botones del hotel de al lado, observa entre bambalinas y se promete hacerse famoso entre las chicas. La primera historia, en blanco y negro, proviene de Mit Evan Fing Die Sünde *(Fritz Umgelter, 1958); la segunda, en color, está rodada por Coppola.*

BATTLE BEYOND THE SUN 1963

Realización Mikhail Karzhukov, Aleksandr Kozyr, Thomas Colchart (Francis Ford Coppola). **Guión** Mikhail Karzhukov, Yevgeni Pomeshchikov, Aleksei Sazanov. **Guión y montaje** (versión americana) Francis Ford Coppola. **Fotografía** Nikolai Kulchitsky. **Producción** Mosfilm. **Producción** (versión americana) Roger Corman. **Duración** 1h 17. Con Ivan Pereverzev (Kornev; Dr Andrew Gordon en la versión americana), Aleksandr Shvorin (Gordienko; Craig Matthews en la versión americana).

Los dos hemisferios de la tierra compiten por la aventura espacial. Una vez en Marte, los astronautas se enfrentan a dos monstruos cuando menos inesperados. Reescritura, nuevo montaje, doblaje de la película soviética Nebo zovyot *con escenas adicionales, filmadas por Coppola.*

DEMENTIA 13 1963

Guión Francis Ford Coppola. **Fotografía** Charles Hannawalt. **Dirección artística** Albert Locatelli. **Montaje** Mort Tubor, Stuart O'Brien. **Música** Ronald Stein. **Producción** Francis Ford Coppola para Roger Corman. **Duración** 1h 15. Con William Campbell (Richard Haloran), Luana Anders (Louise Haloran), Bart Patton (Billy Haloran), Mary Mitchell (Kane), Patrick Maggee (Justin Caleb).

Luisa aspira a la herencia de su suegra. En una casa solariega irlandesa, se da de bruces con una familia degenerada, perturbada por la muerte de una niña.

YA ERES UN GRAN CHICO (YOU'RE A BIG BOY NOW) 1966

Guión Francis Ford Coppola, basado en la novela de David Benedictus. **Fotografía** Andy Laszlo. **Decorados** Vassele Fotopoulos. **Montaje** Aram Avakian. **Producción** Phil Feldman para Seven Arts. **Duración** 1h 36. Con Peter Kastner (Bernard Chanticleer), Elizabeth Hartman (Barbara Darling), Geraldine Page (Margery Chanticleer), Julie Harris (Miss Thing), Rip Torn (I. H. Chanticleer), Karen Black (Amy).

Las peripecias de un joven inhibido que persigue a una bella pelirroja con la que se ha cruzado en los pasillos de la facultad: la vida nocturna de Nueva York, las relaciones complicadas con la chica y el peso de los padres de los que el muchacho debe liberarse.

EL VALLE DEL ARCO IRIS (FINIAN'S RAINBOW) 1968

Guión E.Y. Harburg, Fred Saidy, basada en su comedia musical. **Fotografía** Philip Lathrop. **Decorados** Hilyard M. Brown. **Vestuario** Dorothy Jenkins. **Montaje** Melvin Shapiro. **Música** Burton Lane. **Producción** Joseph Landon pour Warner-Seven Arts. **Duración** 2h 25. Con Fred Astaire (Finian McLonergan), Petula Clark (Sharon McLonergan), Tommy Steele (Og), Don Francks (Woody Mahoney), Barbara Hancock (Susan).

Un padre y su hija roban en Irlanda el oro de los duendes y lo entierran cerca de Fort Knox para que fructifique. Se instalan en el valle del arco iris donde blancos y negros viven en igualdad.

LLUEVE SOBRE MI CORAZÓN (THE RAIN PEOPLE) 1969

Guión Francis Ford Coppola. **Fotografía** Wilmer Butler. **Sonido** Nathan Boxer. **Dirección artística** Leon Ericksen. **Montaje** Blackie Malkin. **Montaje de sonido** Walter Murch. **Música** Ronald Stein. **Producción** Bart Patton y Ronald Colby para American Zoetrope, Warner-Seven Arts. **Duración** 1h 41. Con Shirley Knight (Natalie Ravenna), James Caan ("Killer" Kilgannon), Robert Duvall (Gordon), Marya Zimmet (Rosalie), Tom Aldredge (M. Alfred).

Una mujer embarazada abandona el hogar conyugal y recoge en la carretera a un ex jugador de fútbol retrasado. Carga con él, se ocupa de él, intenta deshacerse de él.

EL PADRINO (THE GODFATHER) 1972

Guión Mario Puzo, Francis Ford Coppola, basado en la novela de Mario Puzo. **Fotografía** Gordon Willis. **Sonido** Christopher Newman. **Décorados** Dean Tavoularis. **Vestuario** Anna Hill Johnstone. **Dirección artística** Warren Clymer. **Montaje** William Reynolds, Peter Zinner. **Música** Nino Rota, Carmine Coppola. **Consultor de postprodución** Walter Murch. **Pro-**

ducción Albert S. Ruddy para Paramount. **Duración** 2h 55. Con Marlon Brando (Don Vito Corleone), Al Pacino (Michael Corleone), James Caan (Sonny Corleone), Richard Castellano (Clemenza), Robert Duvall (Tom Hagen), Sterling Hayden (McCluskey), John Marley (Jack Wotz), Richard Conte (Barzini), Al Lettieri (Sollozzo), Diane Keaton (Kay Adams), Abe Vigoda (Tessio), Talia Shire (Connie), John Cazale (Fredo Corleone), Gianni Russo (Carlo Rizzi).

Don Vito Corleone es un Padrino respetado. Pero cuando se niega a entrar en el negocio de la droga, las "cinco familias" de Nueva York se unen contra él. Herido, debilitado le pasa el testigo a su benjamín, Michael, quien lanza la ofensiva. Cuando muere su padre, se convierte en el nuevo Padrino.

LA CONVERSACIÓN (THE CONVERSATION) 1974

Guión Francis Ford Coppola. **Fotografía** Bill Butler. **Decorados** Dean Tavoularis. **Montaje y diseño de sonido** Walter Murch. **Música** David Shire. **Producción** Francis Ford Coppola y Fred Roos para Zoetrope, Paramount. **Duración** 1h 53 Con Gene Hackman (Harry Caul), John Cazale (Stan), Allen Garfield (Bernie Moran), Frederic Forrest (Mark), Cindy Williams (Ann), Harrison Ford (Martin Stett), Robert Duvall (el director).

El director de una gran empresa le encarga a Harry Caul espiar a su mujer y al amante de ésta. Las grabaciones revelan que la pareja se siente amenazada por el marido. Reconcomido por el fracaso de un asunto anterior, Caul es incapaz de evitar que el crimen se lleve a cabo. Pero se ha equivocado de complot: es la pareja la que quiere deshacerse del marido.

EL PADRINO II (THE GODFATHER PART II) 1974

Guión Mario Puzo, Francis Ford Coppola, basado en la novela de Mario Puzo. **Fotografía** Gordon Willis. **Decorados** Dean Tavoularis. **Vestuario** Theadora Van Runkle. **Dirección artística** Angelo Graham. **Montaje** Peter Zinner, Barry Malkin, Richard Marks. **Montaje de sonido** Walter Murch. **Música** Nino Rota, Carmine Coppola. **Producción** Francis Ford Coppola para American Zoetrope, Paramount. **Duración** 3h 20. Con Al Pacino (Michael Corleone), Robert De Niro (Vito Corleone), Robert Duvall (Tom Hagen), Diane Keaton (Kay Adams), John Cazale (Fredo Corleone), Talia Shire (Connie), Lee Strasberg (Hyman Roth), Michael V. Gazzo (Frank Pentangeli).

La juventud de Vito Corleone en Nueva York durante los años veinte, está montada en paralelo con el apetito y la paranoia crecientes de Michael. En adelante, junto a su familia, desde Nevada, donde se ha instalado, pretende extender su influencia hasta Las Vegas y Cuba. Con la revolución castrista de fondo, se da cuenta de que su hermano, Fredo, le ha traicionado.

APOCALYPSE NOW 1979

Guión John Milius, Francis Ford Coppola, según la novela *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. **Narración** Michael Herr. **Fotografía** Vittorio Storaro. **Sonido** Walter Murch. **Decorados** Dean Tavoularis. **Dirección artística** Angelo Graham. **Montaje** Richard Marks, Walter Murch, Gerald B. Greenberg, Lisa Fruchtman, Barry Malkin. **Montaje versión extendida** Walter Murch. **Montaje sonido versión extendida** Michael Kirchberger. **Música** Carmine Coppola, Francis Ford Coppola. **Producción** Francis Ford Coppola para Zoetrope, United Artists. **Producción versión extendida** Kim Aubry para American Zoetrope, Miramax. **Duración** 2h 33 (3h 12 para la versión extendida). Con Martin Sheen (el capitán Willard), Marlon Brando (el coronel Kurtz), Robert Duvall (el teniente-coronel Kilgore), Frederic Forrest ("Chef" Hicks), Albert Hall (jefe Phillips), Sam Bottoms (Lance), Larry Fishburne ("Clean"), Dennis Hopper (el reportero), Harrison Ford (el coronel Lucas), y Christian Marquand y Aurore Clément en la versión extendida.

Durante la guerra de Vietnam, al capitán Willard le ordenan la misión de deshacerse del coronel Kurtz que se ha vuelto incontrolable. La subida por el río hasta Camboya donde Kurtz tiene su guarida, no está exenta de sorpresas. En 2001 sale una versión extendida de la película: Apocalypse Now Redux.

CORAZONADA (ONE FROM THE HEART) 1982

Guión Armyan Bernstein, Francis Ford Coppola. **Fotografía** Vittorio Storaro. **Sonido** Richard Beggs. **Decorados** Dean Tavoularis. **Vestuario** Ruth Morley. **Dirección artística** Angelo Graham. **Montaje** Anne Goursaud. **Música** Tom Waits. **Producción** Gray Frederickson y Fred Roos para Zoetrope, Columbia. **Duración** 1h 41. Con Frederic Forrest (Hank), Teri Garr (Frannie), Raul Julia (Ray), Nastassja Kinski (Leila), Lainie Kazan (Maggie), Harry Dean Stanton (Moe).

Hank y Frannie deciden separarse. En medio de las luces de Las Vegas, él encuentra a una seductora trapecista, y ella a un encantador camarero. El recuerdo del pasado les conduce finalmente uno hacia el otro.

REBELDES (THE OUTSIDERS) 1983

Guión Kathleen Knutsen Roswell, basado en la novela de S. E. Hinton. **Fotografía** Stephen H. Burum. **Decorados** Dean Tavoularis. **Vestuario** Marge Bowers. **Montaje** Anne Goursaud. **Montaje adicional versión extendida** Bob Bonz, Melissa Kent. **Música** Carmine Coppola. **Música versión extendida** Richard Beggs. **Producción** Fred Roos y Gray Frederickson para Zoetrope, Warner Bros. **Producción versión extendida** Francis Ford Coppola y Kim Aubry para Zoetrope. **Duración** 1h 31 (1h 53 para la versión extendida). Con C. Thomas Howell (Ponyboy Curtis), Matt Dillon (Dallas Winston), Ralph Macchio (Johnny Cade), Patrick Swayze (Darrel Curtis), Rob Lowe (Sodapop Curtis), Emilio Estevez (Two-Bit Matthews), Tom Cruise (Steve Randle), Diane Lane (Cherry Valance), Leif Garrett (Bob Sheldon).

La banda de los Greasers rivaliza con la de los Socs, chicos ricos.

Cuando Ponyboy y Johnny matan a uno de los Socs, se van al campo. La fatalidad persigue a los dos muchachos. Una versión extendida titulada The Outsiders: The Complete Novel *sale en 2005, sólo en DVD, que restablece el* Director's Cut *y sustituye la música de Carmina Coppola por rock estándar de los años sesenta.*

LA LEY DE LA CALLE (RUMBLE FISH) 1983

Guión S. E. Hinton, Francis Ford Coppola, basado en la novela de S. E. Hinton. **Fotografía** Stephen H. Burum. **Sonido** David Parker, Richard Beggs. **Decorados** Dean Tavoularis. **Vestuario** Marge Bowers. **Montaje** Barry Malkin. **Música** Stewart Copeland. **Producción** Fred Roos y Doug Claybourne para Zoetrope, Universal. **Duración** 1h 34. Con Matt Dillon (Rusty James), Mickey Rourke (El Chico de la Moto), Diane Lane (Patty), Dennis Hopper (el padre), Diana Scarwid (Cassandra), Vincent Spano (Steve), Nicolas Cage (Smokey), Christopher Penn (B. J. Jackson), Larry Fishburne (Midget), Tom Waits (Benny).

Rusty James siente admiración por su hermano, El Chico de la Moto, ex rey del barrio. Este último, desencantado, vuelve de California; le explica a Rusty, el jefe de la pandilla, que no sirve de nada pelearse y que hay que saber emprender el vuelo.

COTTON CLUB (THE COTTON CLUB) 1984

Guión William Kennedy, Francis Coppola, Mario Puzo. **Fotografía** Stephen Goldblatt. **Sonido** Edward Beyer. **Decorados** Richard Sylbert. **Vestuario** Milena Canonero. **Montaje** Barry Malkin, Robert Q. Lovett. **Música** John Barry, Bob Wilber. **Producción** Robert Evans para Zoetrope, Orion. **Duración** 2h 09. Con Richard Gere (Dixie Dwyer), Gregory Hines (Sandman Williams), Diane Lane (Vera Cicero), Lonette McKee (Lila Rose Oliver), Bob Hoskins (Owney Madden), James Remar (Dutch Schultz), Nicolas Cage (Vincent Dwyer).

Harlem, 1928, música de claqué y metralletas de fondo, en el Cotton Club. A Dixie, trompetista, un mafioso le contrata para que se ocupe de su amante. Se enamora de ella.

RIP VAN WINKLE 1985

Guión Rod Ash y Mark Curtiss, basado en el libro de Washington Irving. **Diseño de producción** Eiko Ishioka. **Música** Stephen Barber. **Montaje** Mario Zappia. **Producción** Shelley Duvall y Fred Fuchs. **Duración** 48 min. Con Harry Dean Stanton, John Achorn, Ed Begley Jr., Talia Shire.

Después de una cabezadita, Rip Van Winkle se despierta veinte años más tarde. Su mujer ha muerto, y se encuentra con su hijo que ha crecido. Episodio de la serie de TV Faerie Tale Theatre (HBO), *emitida en 1987.*

PEGGY SUE SE CASÓ (PEGGY SUE GOT MARRIED) 1986

Guión Jerry Leichtling, Arlene Sarner. **Fotografía** Jordan Cronenweth. **Sonido** Michael Kirchberger. **Decorados** Dean Tavoularis. **Vestuario** Theadora Van Runkle. **Montaje** Barry Malkin. **Música** John Barry. **Producción** Paul R. Gurian para Zoetrope, Tri-Star. **Duración** 1h 44. Con Kathleen Turner (Peggy Sue Kelcher), Nicolas Cage (Charlie Bodell), Barry Miller (Richard Norvik), Catherine Hicks (Carol Heath), Joan Allen (Maddie Nagle), Kevin J. O'Connor (Michael Fitzsimmons), Jim Carrey (Walter Getz), Barbara Harris (Evelyn Kelcher), Don Murray (Jack Kelcher), Maureen O'Sullivan (Elizabeth Alvorg), Sofia Coppola (Nancy Kelcher).

Peggy Sue está a punto de divorciarse de Charlie al que conoce desde el instituto. Con motivo de un baile de aniversario, se encuentra inmersa, como por encanto, en sus años jóvenes. Rechaza al infantil Charlie, decidida esta vez a no cometer dos veces el mismo error. Pero cuando una está casada, es para toda la vida.

CAPTAIN EO 1986

Guión Francis Ford Coppola y Rusty Lemorande. **Fotografía** Peter Anderson. **Dirección artística** Geoffrey Kirkland. **Montaje** Lisa Fruchtman y Walter Murch. **Música** James Horner. **Producción** Rusty Lemorande y George Lucas. **Duración** 17 min. Con Michael Jackson, Anjelica Huston, Dick Shawn, Sheila Best, Tony Cox.

El capitán Eo y la tripulación de su nave espacial visitan a una reina villana.

JARDINES DE PIEDRA (GARDENS OF STONE) 1987

Guion Ronald Bass, basado en la novela de Nicholas Proffitt. **Fotografía** Jordan Cronenweth. **Sonido** Richard Beggs. **Decorados** Dean Tavoularis. **Montaje** Barry Malkin. **Música** Carmine Coppola. **Producción** Michael I. Levy y Francis Coppola para Tri-Star. **Duración** 1h 51. Con James Caan (sargento Hazard), Anjelica Huston (Samantha Davis), James Earl Jones (Goody Nelson), D. B. Sweeney (Jackie Willow), Dean Stockwell (Homer Thomas), Mary Stuart Masterson (Rachel Feld), Sam Bottoms (teniente Webber), Larry Fishburne (Flanagan).

El sargento Hazard, de vuelta de Vietnam, oficia en un pelotón de opereta en el cementerio de Arlington. La llegada de un joven recluta que quiere partir al frente transformará su vida.

TUCKER, UN HOMBRE Y SU SUEÑO (TUCKER: THE MAN AND HIS DREAM) 1988

Guión Arnold Schulman, David Seidler. **Fotografía** Vittorio Storaro. **Sonido** Richard Beggs. Decorados Dean Tavoularis. **Vestuario** Milena Canonero. **Montaje** Priscilla Nedd. **Música** Joe Jackson. **Producción** Fred Roos y Fred Fuchs para Lucasfilm, Zoetrope, Paramount. **Duración** 1h 51. Con Jeff Bridges (Preston Tucker), Joan Allen (Vera), Martin Landau (Abe Karatz), Frederic Forrest (Eddie), Mako (Jimmy), Elias Koteas (Alex), Christian Slater (Junior), Lloyd Bridges (El senador Fergusson), Dean Stockwell (Howard Hugues).

Tucker sólo tiene un sueño: construir su coche torpedo. Se pone a ello sin dinero, con la ayuda de sus amigos y su familia. Pero los grandes fabricantes de Detroit no ven con buenos ojos al genial inventor y le cortan las alas. Sólo cincuenta ejemplares del torpedo verán la luz.

VIDA SIN ZOE (LIFE WITHOUT ZOE) 1989

Guión Francis Ford Coppola, Sofia Coppola. **Fotografía** Vittorio Storaro. **Música** Carmine Coppola. **Diseño de producción** Dean Tavoularis. **Montaje** Barry Malkin. **Producción** Fred Fuchs y Fred Roos para Touchstone Picture. **Duración** 34 min. Con Heather McComb, Talia Shire, Gia Coppola, Giancarlo Giannini.

Una niña rica vaga por Nueva York, e intenta reconciliar a sus padres. Segmento de Historias de Nueva York, *con* Apuntes del natural *de Martin Scorsese y* Edipo reprimido *de Woody Allen.*

EL PADRINO III (THE GODFATHER PART III) 1990

Guión Mario Puzo, Francis Ford Coppola. **Fotografía** Gordon Willis. **Sonido** Richard Beggs. **Decorados** Dean Tavoularis. **Vestuario** Milena Canonero. **Dirección artística** Alex Tavoularis. **Montaje** Barry Malkin, Lisa Fruchtman, Walter Murch. **Música** Carmine Coppola. **Producción** Francis Ford Coppola para Zoetrope, Paramount. **Duración** 2h 41. Con Al Pacino (Michael Corleone), Diane Keaton (Kay Adams), Talia Shire (Connie Corleone), Andy Garcia (Vincent Mancini), Sofia Coppola (Mary Corleone), Eli Wallach (Don Altobello), Joe Mantegna (Joey Zasa), Bridget Fonda (Grace Hamilton), Raf Vallone (Cardenal Lamberto), John Savage (Andrew Hagen).

1979. Desde la muerte de su hermano Fredo, Michael Corleone busca la redención. Está en tratos con el Vaticano para poner fin a sus actividades ilegales. Las demás familias neoyorquinas no lo entienden así. Encuentra apoyo en su fogoso sobrino, Vincent, desgraciadamente enamorado de su hija, Mary.

DRÁCULA DE BRAM STOKER (BRAM STOKER'S DRACULA) 1992

Guión James V. Hart, basado en la novela *Drácula* de Bram Stoker. **Fotografía** Michael Ballhaus. **Sonido** David Stone. **Decorados** Garrett Lewis. **Vestuario** Eiko Ishioka. **Dirección artística** Andrew Precht. **Efectos especiales** Roman Coppola. **Montaje** Nicholas C. Smith, Glenn Scantlebury, Anne Goursaud. **Música** Wojciech Kilar. **Producción** Francis Ford Coppola, Fred Fuchs, Charles Mulvehill para Zoetrope, Columbia. **Duración** 2h 03. Con Gary Oldman (Drácula), Winona Ryder (Mina, Elisabeta), Anthony Hopkins (Abraham Van Helsing), Keanu Reeves (Jonathan Harker), Sadie Frost (Lucy), Tom Waits (Renfield), Richard E. Grant (Jack Seward), Cary Elwes (Arthur Holmwood), Billy Campbell (Quincey Morris).

Una historia de amor que atraviesa el tiempo. 1492, el conde Drácula, apodado Vlad "El Empalador", pierde a Elisabeta, su dama, y consigue la vida eterna. El vampiro la vuelve a encontrar en los rasgos de Mina, cuatro siglos más tarde.

JACK 1996

Guión James Demonaco, Gary Nadeau. **Fotografía** John Toll. **Decorados** Dean Tavoularis. **Montaje** Barry Malkin. **Música** Michael Kamen. **Producción** Ricardo Mestres, Fred Fuchs, Francis Ford Coppola para Zoetrope, Buena Vista. **Duración** 1h 53. Con Robin Williams (Jack Powell), Diane Lane (Karen Powell), Jennifer Lopez (Miss Marquez), Brian Kerwin (Brian Powell), Fran Dreschler (Dolores Durante), Bill Cosby (Lawrence Woodruff).

Jack, de diez años, tiene una enfermedad que le hace envejecer cuatro veces más rápido que a los demás. Al principio excluido, el "chico" consigue integrarse; tener la apariencia de un adulto tiene muchas ventajas. Pero crecer cuatro veces más rápido significa que se envejece cuatro veces más rápido también.

LEGÍTIMA DEFENSA DE JOHN GRISHAM (JOHN GRISHAM'S THE RAINMAKER) 1997

Guión Francis Ford Coppola, basado en la novela de John Grisham. **Narración** Michael Herr. **Fotografía** John Toll. **Decorados** Howard Cummings. **Montaje** Barry Malkin. **Música** Elmer Bernstein. **Producción** Michael Douglas, Steven Reuther y Fred Fuchs para Zoetrope, Paramount. **Duración** 2h 10. Con Matt Damon (Rudy Baylor), Claire Danes (Kelly Riker), Jon Voight (Leo F. Drummond), Mary Kay Place (Dot Black), Mickey Rourke (Bruiser Stone), Danny DeVito (Deck Schifflet), Dean Stockwell (el juez Harvey Hale), Teresa Wright (Miss Birdie), Danny Glover (el juez Tyrone Kipler).

Un joven abogado se enfrenta a una potente compañía de seguros que se niega a indemnizar a un enfermo de leucemia. El enfermo muere. Ironía: la victoria del idealista será tan insolente que la compañía, en quiebra, no podrá pagar.

YOUTH WITHOUT YOUTH 2007

Guión Francis Ford Coppola, basado en la novela de Mircea Eliade. **Fotografía** Mihai Malaimare Jr. **Sonido** Mihai Bogos. **Decorados** Calin Papura. **Montaje** Walter Murch. **Música** Osvaldo Golijov. **Producción** Francis Ford Coppola. **Duración** 2h 01. Con Tim Roth (Dominic Matei), Alexandra Maria Lara (Veronica, Laura), Bruno Ganz (el profesor Stanciulescu), André Hennicke (Josef Rudolf), Marcel Iures (Tucci), Alexandra Pirici (la mujer de la habitación 6).

En vísperas de la Segunda Guerra Mundial, en Bucarest, el profesor Dominic Matei es alcanzado por un rayo cuando se iba a suicidar. De manera inexplicable, sale del hospital no sólo curado si no rejuvenecido. Tenía más de setenta años y ahora tiene el cuerpo de un hombre de treinta y cinco. Va a poder terminar su obra, un libro sobre el origen de las lenguas.

Bibliografía

Libros sobre Coppola editados en España:

Carolina ADAM MATEU y Mercedes AZCÁRRAGA PASCUAL, *Drácula de Bram Stoker. F. Ford Coppola (1992)*, Nau Llibres/Ediciones Octaédro, 2001.

José María ARESTÉ SANCHO, *Francis Ford Coppola*, Royal Books, 1994.

Carmen AROCENA BADILLOS, *La trilogía de El Padrino, Francis Ford Coppola: estudio crítico*, Ediciones Paidós Ibérica, 2002.

Peter BISKIND, *Trilogía de "El Padrino": todo lo que siempre quiso saber sobre la gran obra de Coppola*, Ixia Llibres, 1993.

María José CANO, *Francis Coppola*, Cerinterfilm, 1985.

Ángel COMAS, *Coppola*, T & B Editores, 2007.

Eleanor COPPOLA, *Con el corazón en tinieblas: un diario íntimo de Apocalypse Now*, Emecé, 2002.

Peter COWIE, *Coppola*, Libertarias/Prodhufi, 1992.

Tomás FERNÁNDEZ VALENTÍ, *Drácula de Bram Stoker/La noche del cazador*, Dirigido, 1994.

Tomás FERNÁNDEZ VALENTÍ, *Toro salvaje/El Padrino, parte III*, Dirigido, 1999.

Miguel JUAN PAYÁN, *Francis Ford Coppola*, Ediciones JC Clementine, 1992.

José María LATORRE, *El Padrino/Guerra y paz*, Dirigido, 1995.

José María LATORRE, *El Padrino II/La dolce vita*, Dirigido, 1996.

Ramón MORENO CANTERO, *Apocalypse Now Redux. Francis Ford Coppola (1979-2001)*, Nau Llibres/Ediciones Octaédro, 2003.

Esteve RIAMBAU, *Francis Ford Coppola*, Cátedra, 1997.

Fred SABERHAGEN, *Drácula de Bram Stoker visto por Francis Ford Coppola*, Plaza & Janés, 1993.

César SANTOS FONTENLA, *Francis Coppola*, Ediciones JC Clementine, 1980.

Otros libros:

Peter BISKIND, *Moteros tranquilos, toros salvajes: la generación que cambió Hollywood*, Anagrama, 2004.

Michael ONDAATJE, *El arte del montaje: una conversación entre Walter Murch y Michael Ondaatje*, Plot Ediciones, 2007.

Declaraciones, entrevistas:

Gabria BELLONI, Lorenzo CODELLI, "Conversation avec Francis Ford Coppola", *Positif*, n° 161, septiembre 1974.

David ALPER, Lise BLOCH-MORHANGE, Françoise GLORIOT, "Entretien avec Francis Coppola", *Cahiers du cinéma*, n° 302, julio-agosto 1979.

Olivier ASSAYAS, Lise BLOCH-MORHANGE, Serge TOUBIANA, "Zoetrope Studios: Entretien avec Francis F. Coppola", *Cahiers du cinéma*, "Made in USA", n° 334-335, abril 1982.

Michel CIEUTAT, "Entretien avec Francis Coppola", *Positif*, n° 262, diciembre 1982.

Iannis KATSAHNIAS, Frédéric STRAUSS, "Un véhicule pour l'éternité", *Cahiers du cinéma*, n° 415, enero 1989.

Iannis KATSAHNIAS, Nicolas SAADA, "Entretien avec Coppola", *Cahiers du cinéma*, n° 442, abril 1991. Sobre *El Padrino III*.

Jean-Pierre LAVOIGNAT, "Entretien avec Coppola", *Studio*, n° 28, abril 1991.

Francis Ford COPPOLA, "Journals 1989-1993", *Projections*, n° 3, Faber and Faber, 1994.

Nicolas SAADA, "Francis Ford Coppola, toujours prophète", *Cahiers du cinéma*, n° 557, mayo 2001. Sobre *Apocalypse Now Redux*.

Artículos:

Pascal BONITZER, Serge DANEY, "Apocalypse Now", *Cahiers du cinéma*, n° 304, octubre 1979.

Glauber ROCHA, "Apocoppolakalypse: un discours aliéné et aliénant sur la guerre du Vietnam" (1980), *Le Siècle du cinéma*, Magic Cinéma, Cosac Naify, Yellow Now, 2006.

Hans-Jürgen SYBERBERG, "Un album de famille de cinéma", *Cahiers du cinéma*, hors-série, febrero 1980.

Jean-Loup BOURGET, "D'un opéra l'autre", *Positif*, n° 262, diciembre 1982.

Serge DANEY, "*Coup de coeur*" (1982), *Ciné journal*, Cahiers du cinéma, 1986.

Alain PHILIPPON, "Départ dans l'affection et le bruit neufs", *Cahiers du cinéma*, n° 357, mars 1984. Sobre *La ley de la calle*.

Serge DANEY, "*Rusty James*" (1984), *Ciné journal*, Cahiers du cinéma, 1986.

Serge DANEY, "Le chant du coton", *La Maison cinéma et le monde*, tomo 2 , POL, 2002. Sobre *Cotton Club*.

Bill KROHN, "Coppola, des studios Zoetrope aux studios Astoria", *Cahiers du cinéma*, n° 366, diciembre 1984.

Jean-François RAUGER, "La forme-vampire", *Cahiers du cinéma*, n° 463, enero 1993. Sobre *Drácula de Bram Stoker*.

Bill KROHN, "L'énigme Coppola", *Cahiers du cinéma*, n° 521, febrero 1998.

Cédric ANGER, "Coppola à la recherche des rêves perdus", *Cahiers du cinéma*, n° 545, abril 2000.

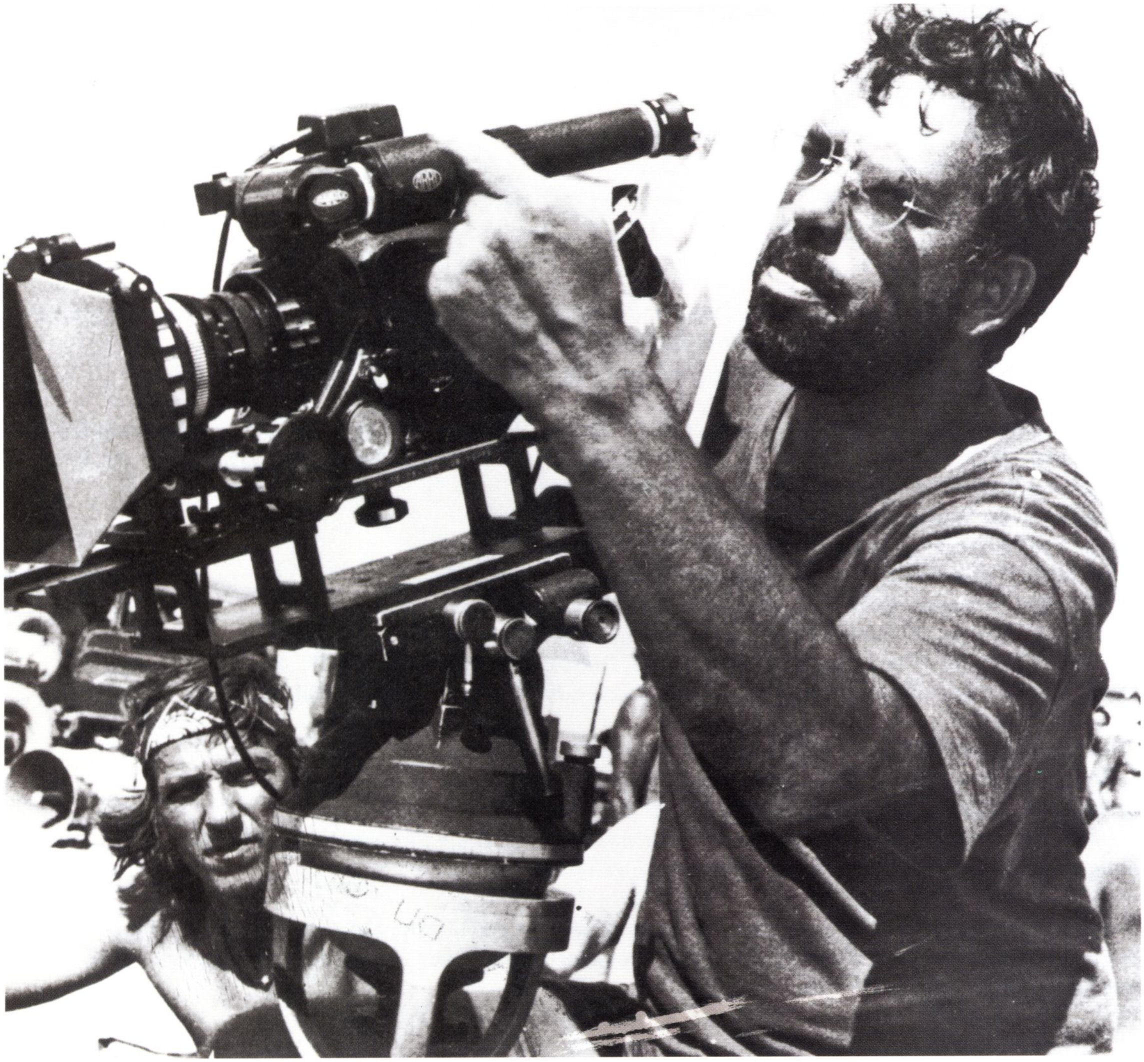
Clélia COHEN, "Vies et morts de Peggy Sue", *Cahiers du cinéma, n°* 563, diciembre 2001.

Stéphane DELORME, "The *Complete* Coppola", *Cahiers du cinéma*, n° 620, febrero 2007. Sobre la versión extendida de *Rebeldes*.

DVD

Editados en España:

Editados por Manga Films: *Dementia 13*; *Corazonada*; *La conversación*; *Rebeldes*; *Apocalypse Now Redux*.



Editados por Buena Vista H.E.: *Vida sin Zoe* (episodio del film *Historias de Nueva York*).
Editados por Sony Pictures H.E.: *Drácula de Bram Stoker* (Edición especial con comentario audio del cineasta, documentales y escenas suprimidas); *Peggy Sue se casó*; *Jardines de piedra*.
Editados por Paramount: *El Padrino*; *El Padrino II*; *El Padrino III*; *Legítima defensa de John Grisham*.
Editados por Warner Home Video: *El valle del arco iris*.
Editados por Universal Pictures: *Cotton Club*; *La ley de la calle*.

Otras ediciones extranjeras:
Battle Beyond the Sun, Retromedia/Image Entertainement, 2004 (zona 1).
The Magic Voyage of Sinbad, Retromedia/Image Entertainment, 2004 (zona 1).
One From the Heart, American Zoetrope, 2004 (zona 1). Con comentarios y documentales.
The Outsiders: The Complete Novel, Warner, 2005 (zona 1). Versión revisada por Coppola, extendida en veinte minutos, editada directamente en DVD.
Rumble Fish, *Special Edition*, Universal, 2005 (zona 1). Con comentario audio del cineasta y escenas suprimidas.
Rip Van Winkle, Star Maker 2, 2004 (zona 1).

Internet

www.zoetrope.com. El sitio oficial de la productora American Zoetrope.

Fuentes iconográficas

Colección *Cahiers du cinéma*: pág. 2, 6-7, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 30, 31, 34, 35, 36-37, 38, 39, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 58, 59, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72 (arriba), 76-77, 78, 79, 80, 81, 84, 87, 88, 89, 95.
Colección *Cahiers du cinéma* / D. Rabourdin: pág. 57.
Colección Cat's: portada, pag 3, 14, 18, 21, 23, 26, 27, 32, 72 (abajo), 73, 74, 75.
Colección Cinémathèque française: pág. 16, 20, 22, 24-25, 28, 29, 54.
Colección Gilles Traverso: pág. 8, 43.

Créditos fotográficos

Constellation Entertainment / Douglas / Reuther Prod. / Zoetrope Studios (*Legítima defensa*): pág. 2, 81 (arriba, fotos Phillip Caruso), 81 (abajo, foto James Bridges).
Zoetrope Studios / United Artists (*Apocalypse Now*): pág. 6-7, 35, 36-37, 38, 39, 41, 42, 84, 95.
Gilles Traverso: pág. 8, 43.
Zoetrope Studios (*Tonight for Sure, Corazonada, El hombre de Chinatown, Rebeldes, Cotton Club, Youth Without Youth*): pág. 10 (arriba), 12 (arriba), 17, 44, 46, 47, 48, 49, 51, 53, 54, 60 (Adger W. Cowans), 82, 83, 88.
Filmgroup Productions (*Dementia 13*): pág. 10 (abajo).
Mosfilm (*Battle Beyond the Sun*): pág. 11.
Seven Arts (*Ya eres un gran chico*): pág. 12 (abajo).
Seven Arts / Warner Bros. Pictures (*El valle del arco iris*): pág. 14, 15.
Warner Bros. Pictures / Zoetrope Studios (*Llueve sobre mi corazón*): pág. 16.
Paramount Pictures (*El Padrino*): portada, pág. 18, 20, 21, 22, 23.
Paramount Pictures / The Coppola Compagny (*El Padrino II*): pág. 24-25, 26, 27, 28, 29, 72 (abajo), 73.
Paramount Pictures / Zoetrope Studios (*La conversación, El Padrino III*): pág. 31, 32, 68, 70, 71, 72 (arriba), 74, 75.
Universal Pictures / Zoetrope Studios (*La ley de la calle*): pág. 57, 58, 59.
TriStar / Zoetrope Studios (*Peggy Sue se casó, Jardines de piedra*): pág. 63, 64, 65.
Touchstone (*Historias de Nueva York*): pág. 66 (Brian Hamill, arriba).
Courtesy of Columbia Pictures / Zoetrope Studios (*Drácula de Bram Stoker*): pág. 76-77, 78, 79, 89.
Hollywood Pictures / Great Oaks / Zoetrope Studios (*Jack*): pág. 80.

Pese a las investigaciones realizadas por *Cahiers du cinéma*, es posible que algunos créditos de las ilustraciones de este libro no hayan sido identificados. Esperamos que tengan a bien aceptar nuestras excusas o bien que se pongan en contacto con nosotros.

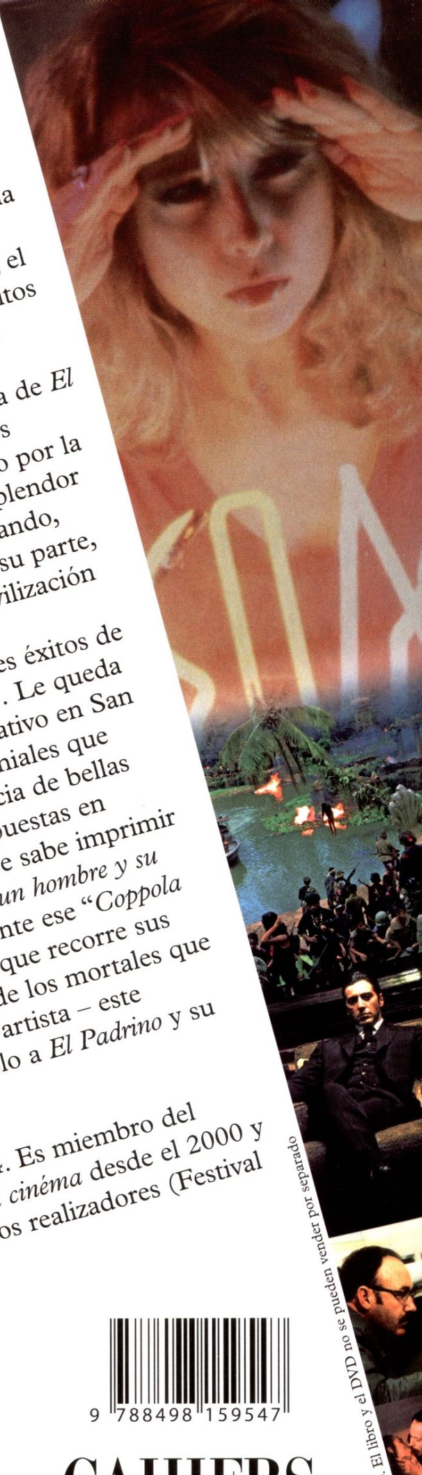
FRANCIS FORD COPPOLA

Procedente, junto a Scorsese, Spielberg, Lucas y De Palma de la generación de los *wonderboys*, esos jóvenes prodigios, tan talentosos como cinéfilos, que inundaron, en los años setenta, el sistema de los estudios hollywoodienses con sus inmensos éxitos de público, adquiriendo un poder que nunca hasta entonces habían alcanzado los realizadores, Francis Ford Coppola permanece, para el público, como el autor de la mítica saga de *El Padrino* y del *show* metafísico *Apocalypse Now*. Los estudios confían entonces en este joven Italo-Americano, fascinado por la edad de oro de Hollywood de la que sabe resucitar el esplendor con insolencia, dirigiendo a los más grandes actores, Brando, Pacino o De Niro. La juventud de todo el mundo, por su parte, se apodera de esas imágenes para dar cuerpo a su movilización contra la guerra del Vietnam.

En diez años de carrera, lo consigue todo: los mayores éxitos de taquilla, los Oscars, dos Palmas de Oro en Cannes… Le queda alcanzar su utopía: la creación de un estudio alternativo en San Francisco, Zoetrope, donde produce prototipos geniales que puede controlar totalmente. Resulta una alternancia de bellas películas personales, como *Rebeldes*, y soberbias puestas en escenas de películas de encargo a las que siempre sabe imprimir su sello (*Peggy Sue se casó*, *Cotton Club*, *Tucker, un hombre y su sueño*, *Drácula de Bram Stoker*…). Es precisamente ese "*Coppola touch*" lo que descifra este libro: una temática que recorre sus películas – la de la grandeza y la decadencia de los mortales que un día se creyeron dioses – y la moral de un artista – este imperativo de la transmisión, que une no sólo a *El Padrino* y su familia, sino a todos los seres humanos.

Stéphane Delorme nació en 1974. Es miembro del consejo de redacción de *Cahiers du cinéma* desde el 2000 y seleccionador en la Quincena de los realizadores (Festival de Cannes) desde 2003.

COLECCION GRANDES DIRECTORES



9 788498 159547

Precio conjunto. El libro y el DVD no se pueden vender por separado

CAHIERS DU CINEMA

EL PAÍS

Telefónica

La ley de la calle

COLECCIÓN GRANDES DIRECTORES

Francis Ford **Coppola**

Nº 4

Telefónica

EL PAÍS

EL PAÍS

1983

Francis Ford **Coppola**

La ley de la calle

En ausencia de El Chico de la Moto, su hermano mayor, *Rusty* James no duda en enfrentarse al jefe de la banda rival. Le salvará el regreso de su hermano, un ser desencantado al que le fascinan los peces luchadores que se ensañan contra sus propios reflejos.

Rodada en un blanco y negro esplendido, La ley de la calle es LA película de *Mickey Rourke* y de *Matt Dillon*. Tratada por otro cineasta, esta historia no habría sido más que otra historia de adolescentes, una crónica simplona. Pero Coppola, digno heredero de *Welles*, consigue trascender la anécdota de forma brillante. El reencuentro de los dos hermanos es inolvidable. Hay algo mítico, una desmesura que sabe permanecer siempre carnal y cercana a nosotros.
Las voces son quedas, la violencia irreal, nos encontramos en un universo de sensaciones puras. La secuencia en la que el cuerpo astral de *Rusty* James abandona su envoltorio físico para salir flotando es también inolvidable. Nos sumerge en un "soñar despiertos", como a *Desnos* le gustaba definir el cine.

"Hay que volver a ver esta obra insólita en la que Matt Dillon y Mickey Rourke, no se parecían, ni de cerca ni de lejos, a nadie" Le Monde

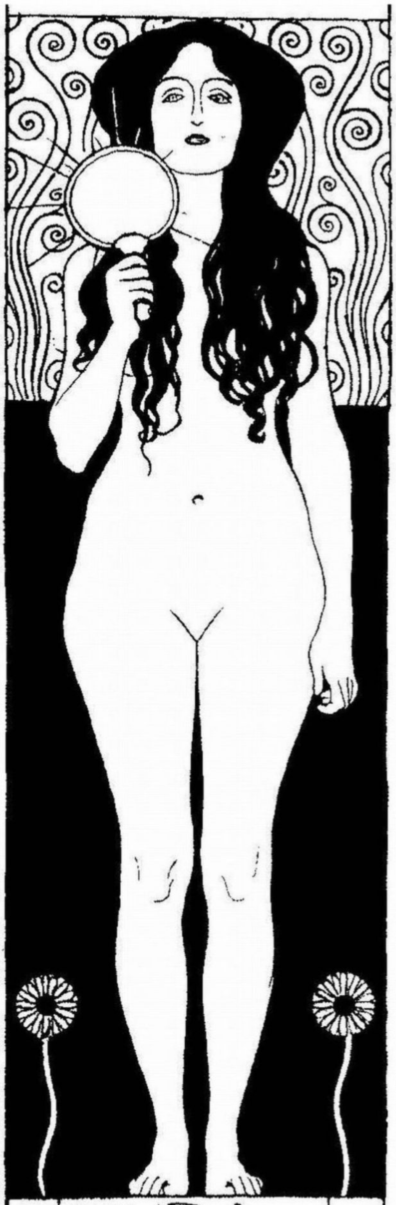
Guión: S.E. Hinton, Francis Ford Coppola, basado en la novela de S.E. Hinton.
Fotografía: Stephen H. Burum. Sonido: David Parker, Richard Beggs.
Decorados: Dean Tavoularis. Vestuario: Marge Bowers.
Montaje: Barry Malkin. Música: Stewart Copeland.
Producción: Fred Ross y Doug Claybourne, para Zoetrope, Universal.
Con Matt Dillon, Mickey Rourke, Diane Lane, Dennos Hooper, Diana Scarwid, Vincent Spano, Nicholas Cage, Christopher Penn, Larry Fishburne, Tom Waits.

T.O.: Rumble Fish / Estados Unidos / 1983 / blanco y negro - color / duración: 94 min. / sonido: ang. It: 5.1 – fr, all, esp: 2.0 / formato: 16.9 / idiomas: francés, inglés, alemán, italiano, español (castellano) / subtítulos: francés, inglés, alemán, italiano, español (castellano), portugués, holandés, ruso / suplemento: tráiler

© 2008 Prisa Innova S.L. Bajo licencia Universal Studio, 1982-2002. All Rights Reserved.
Nº expediente: 22357. Depósito legal: M-400-2008

PAL

Exclusivamente destinado al uso privado en el marco del círculo familiar. Todos los derechos reservados. EDV 69


NUDA
VERITAS
SCAN